

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA ARTE**

ADRIANA FELDEN

**A FOTOMONTAGEM DE JOHN HEARTFIELD E TINA MODOTTI: PRODUÇÕES
ARTÍSTICAS NA IMPRENSA**

**GUARULHOS
2018**

ADRIANA FELDEN

**A FOTOMONTAGEM DE JOHN HEARTFIELD E TINA MODOTTI: PRODUÇÕES
ARTÍSTICAS NA IMPRENSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em
História da Arte da Universidade Federal de São Paulo como
requisito parcial para obtenção do título de Mestra em História
da Arte.

Orientação: Prof. Dr.^a Virgínia Gil Araújo

**GUARULHOS
2018**

Autorizo a divulgação parcial ou total desse trabalho, em qualquer meio impresso ou eletrônico, para fins de estudo ou pesquisa, desde que citada a fonte.

Felden, Adriana

A fotomontagem de John Heartfield e Tina Modotti: produções artísticas na imprensa / Adriana Felden. Guarulhos 2018.

108f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Guarulhos, 2018.

Orientador: Prof.^a Dr^a Virgínia Gil Araújo.

Título em inglês: The Photomontage of John Heartfield and Tina Modotti: Artistic Productions in the press

1. Fotomontagem. 2. Fotografia. 3. Imprensa. I. Título.

ADRIANA FELDEN

**A FOTOMONTAGEM DE JOHN HEARTFIELD E TINA MODOTTI: PRODUÇÕES
ARTÍSTICAS NA IMPRENSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História da Arte da Universidade Federal de São
Paulo como requisito parcial para obtenção do título de
Mestra em História da Arte.

Orientação: Prof. Dr.^a Virgínia Gil Araújo

Aprovação: ____/____/____

Prof.^a Dr.^a Virgínia Gil Araújo
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Prof.^a Dr.^a Maria Margarida Cintra Nepomuceno
Prolam – Programa de pós-Graduação em Integração da América Latina

Prof. Dr.^a Andrea Barbosa
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Prof.^a Dr.^a Érika Zerwes
USP – Suplente

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação não seria possível sem a presença de pessoas que me apoiaram e me incentivaram nessa jornada, por isso agradeço imensamente:

À Prof.^a Virgínia Gil Araújo, minha orientadora, pelo saber que transmitiu, pela disponibilidade em me receber para tirar minhas dúvidas, pelas sugestões e críticas, pelas palavras de carinho e incentivo e a parceria na viagem de pesquisa realizada para o México. Agradeço pela dedicação incansável e comprometida.

Aos professores Marcos Fabris e Andrea Barbosa por terem aceitado o convite para banca de qualificação. Agradeço pelas sugestões e contribuições teóricas para desenvolver melhor o meu trabalho. E agora novamente à professora Andrea Barbosa e à professora Maria Margarida Nepomuceno por aceitarem o convite para a banca.

À Elira Felden, *in memorian*, minha mãe que foi professora e dedicou sua vida à Educação.

A meu ex-companheiro e sócio, Marcos Issa, pela paciência e dedicação.

À Joana Rodrigues, minha amiga, que me incentivou a entrar novamente para a vida acadêmica.

Às minhas amigas que são a minha família e que me ajudaram de várias formas nesse percurso, com carinho, incentivo e apoio emocional. Beatriz Limberger, Cláudia Belintani, Denise Ramiro, Lúcia Caldas, Mariana Tasca e Vanice Ciocari.

Às minhas amigas da turma de pós-graduação pela parceria, conversas e apoio: Andréia de Alcântara, Daniela Dionizio, Renata Cordeiro.

Aos amigos que estiveram presentes ao longo deste percurso: Ed Viggiani, Renato Faerman, Wênio Silva, Inês Nassif, Marcia Minillo, Zenyr Decot e família, Salomon Cytrynowicz que me incentivou a dar aulas no curso de Fotojornalismo - Comunicação Social da PUC, São Paulo.

À Fernanda Lourenço, secretária do Programa de Pós-Graduação em História da Arte, pela responsabilidade e competência.

RESUMO

A pesquisa analisa as obras de John Heartfield e Tina Modotti que utilizaram a fotografia como meio de expressão artística e política. Ele era alemão, dadaísta e viveu em Berlim. Ela, italiana, precursora da fotografia moderna mexicana, que morou nos continentes americano e europeu. Heartfield fez parte das Vanguardas Históricas Artísticas enquanto Modotti foi influenciada por elas. Ambos usaram a fotomontagem como estratégia para a difusão do discurso socialista e revolucionário. Inspirados no cotidiano, produziram obras críticas publicadas na imprensa da época. John Heartfield foi editor da revista *Arbeiter Illustrierte Zeitung – AIZ*, na Alemanha. Tina Modotti foi editora e fotógrafa da revista *Mexican Folkways* e do jornal *El Machete* na Cidade do México. Cada um a seu modo buscou transformar pelo conflito na arte a realidade em que vivia. Dois artistas com trajetórias de vida e culturas diferentes, mas com ideais semelhantes, cujas obras dialogavam entre si. Percursos diversos com vários pontos em comum que pretendemos iluminar.

Palavras-chave: John Heartfield. Tina Modotti. Fotografia. Fotomontagem. Imprensa.

ABSTRACT

The research analyzes the works of John Heartfield and Tina Modotti who used photography as a means of artistic and political expression. He was German, Dadaist and lived in Berlin. She was Italian, precursor of modern Mexican photography, who lived in the American and European continents. Heartfield was part of the Artistic Historical Vanguards while Modotti was influenced by them. Both used photomontage as a strategy for the diffusion of socialist and revolutionary discourse. Inspired by daily life, they produced critical works published in the press of the time. John Heartfield was editor of the *Arbeiter Illustrierte Zeitung* - AIZ magazine, in Germany. Tina Modotti was editor and photographer of *Mexican Folkways* magazine and the newspaper *El Machete* in Mexico City. Each in its own way sought to transform the reality in which it lived through conflict and through art. Two artists with different life trajectories and cultures, but with similar ideals, whose works dialogued with each other. Various routes with several points in common that we intend to illuminate.

Keywords: John Heartfield. Tina Modotti. Photography. Photo montage. Press.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Imagem 1 – John Heartfield, <i>Self-portrait with Police Commissioner Zörgiebel</i> , 1929..... | 15 |
| Imagem 2 – John Heartfield, <i>100%</i> , 1924..... | 16 |
| Imagem 3 – John Heartfield, <i>John Reed's Zehn Tage, die die Welt erschütterten</i> , 1927..... | 17 |
| Imagem 4 – John Heartfield, <i>Madri 1936, ¡No Pasaran! ¡Pasaremos!</i> | 17 |
| Imagem 5 – Johan Hagemeyer - Tina Modotti | 20 |
| Imagem 6 – Tina Modotti, <i>Niña amamentándose</i> , 1926-1927. | 23 |
| Imagem 7 – <i>Die Kunst ist tot. Tatlin</i> , 1920..... | 28 |
| Imagem 8 – John Heartfield, <i>AIZ 15 – Nº 8 – 20.02.1936</i> | 30 |
| Imagem 9 – Tina Modotti, <i>Fios Telegráficos</i> , 1925..... | 32 |
| Imagem 10 – Tina Modotti – <i>La tierra dormida</i> – Diego Rivera | 34 |
| Imagem 11 – Tina Modotti, <i>Arsenal</i> , Diego Rivera..... | 34 |
| Imagem 12 – Tina Modotti, <i>Camponês com pá</i> , 1926. | 36 |
| Imagem 13 – Tina Modotti, <i>Mulheres de Theuantepec</i> , 1929..... | 38 |
| Imagem 14 – John Heartfield, 1932. | 40 |
| Imagem 15 – <i>Heartfield und Arbeiterkunststudenten der Akademie in Charkov</i> , 1932..... | 43 |
| Imagem 16 – John Heartfield, <i>AIZ 12 – Nº 33 – 24.08.1933</i> | 45 |
| Imagem 17 – Tina Modotti, <i>Caminhada dos Trabalhadores</i> , 1926..... | 48 |
| Imagem 18 – Tina Modotti - <i>Vladimir Mayakovsky e Francisco Moreno</i> , México, 1925..... | 50 |
| Imagem 19 – Tina Modotti, <i>Elegância e Pobreza</i> | 54 |
| Imagem 20 – John Heartfield, <i>AIZ 11 – n. 42 – 16.10.1932</i> | 58 |
| Imagem 21 – John Heartfield, <i>Jedermann sein eigener Fussball</i> , 1919..... | 65 |
| Imagem 22 – John Heartfield, <i>Der Knüppel</i> , 1927. März, p. 172. | 66 |
| Imagem 23 – John Heartfield, <i>Die Rote Fahne</i> , 1928..... | 67 |
| Imagem 24 – John Heartfield, <i>Tempo e Vorwärts</i> , 1930. | 68 |
| Imagem 25 – John Heartfield, <i>AIZ 11 – n. 29 – 17.11.1932</i> | 69 |
| Imagem 26 – John Heartfield, <i>AIZ 11 – n. 29 – 17.11.1932</i> | 70 |
| Imagem 27 – John Heartfield, <i>AIZ 12, n. 31, 10.08.1933</i> | 71 |
| Imagem 28 – Logotipo do periódico <i>El Machete</i> | 73 |
| Imagem 29 – Tina Modotti, <i>El Machete</i> , n. 128, 25 de Agosto de 1928. | 75 |
| Imagem 30 – Tina Modotti, <i>Martelo, foice e chapéu</i> , 1928..... | 76 |
| Imagem 31 – <i>Mexican Folkways</i> (April-June 1928): Frances Toor, editor; Diego Rivera, art editor..... | 78 |
| Imagem 32 – Tina Modotti, <i>Espiga de milho, foice e cinturão</i> , 1927..... | 79 |
| Imagem 33 – Revista <i>Mexican Folkways</i> , abril – julho, 1928. | 81 |
| Imagem 34 – Tina Modotti, <i>Mulher com bandeira</i> , 1928 – <i>AIZ</i> – n. 17 – 1931 | 82 |
| Imagem 35 – Recorte da capa jornal <i>El Machete</i> , 12 de Maio de 1928, n. 114..... | 86 |
| Imagem 36 – Recorte da capa jornal <i>El Machete</i> , 2 de Junho de 1928, n. 117..... | 87 |
| Imagem 37 – Recorte da capa jornal <i>El Machete</i> , 9 de Junho de 1928, n. 118..... | 89 |
| Imagem 38 – Recorte da capa do jornal <i>El Machete</i> , 16 de Junho de 1928, n. 129..... | 90 |
| Imagem 39 – Recorte de capa do jornal <i>El Machete</i> , 23 de Junho de 1928, n. 120..... | 91 |
| Imagem 40 – Tina Modotti, <i>Colonia de la Bolsa</i> , 1927/1928..... | 92 |
| Imagem 41 – Recorte de capa do jornal <i>El Machete</i> , 28 de Julho de 1928, n. 124..... | 93 |
| Imagem 42 – Capa do jornal <i>El Machete</i> , 12 de Maio de 1928. | 95 |
| Imagem 43 – Capa do Jornal <i>El Machete</i> de 2 de Junho de 1928..... | 96 |
| Imagem 44 – Capa do jornal <i>El Machete</i> , de 9 de Junho de 1928. | 97 |
| Imagem 45 – Capa do jornal <i>El Machete</i> , 16 de Junho de 1928, n. 129. | 98 |
| Imagem 46 – Capa do Jornal <i>El Machete</i> , de 23 de Junho de 1928..... | 99 |

| | |
|---|-----|
| Imagem 47 – Capa do jornal <i>El Machete</i> , de 28 de Julho de 1928, n. 124. | 100 |
|---|-----|

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| CAPÍTULO 1 – FOTOGRAFIA NAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS HISTÓRICAS.14 | |
| 1.1 Trajetória de John Heartfield e Tina Modotti | 14 |
| 1.2 A Fotomontagem | 27 |
| 1.2.1 Montagem na Alemanha e no México..... | 29 |
| 1.3 A influência da montagem soviética nas obras de John Heartfield e Tina Modotti..... | 41 |
| 1.3.1 Análise das imagens | 52 |
| CAPÍTULO 2 – PUBLICAÇÕES NA IMPRENSA | 62 |
| 2.1 Publicações nos veículos de imprensa..... | 62 |
| 2.2 John Heartfield na imprensa | 64 |
| 2.3 Tina Modotti na imprensa | 72 |
| 2.4 Fotomontagens de Tina Modotti no <i>El Machete</i> | 84 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 101 |
| REFERÊNCIAS | 104 |

INTRODUÇÃO

A pesquisa sobre o tema John Heartfield e Tina Modotti na imprensa parte de seleção das leituras da historiadora da arte Annateresa Fabris realizadas no meu trabalho de Pós-graduação lato-sensu, com especialização em fotografia: “Arte e Política em John Heartfield”, no Centro Universitário SENAC, em 2007. De acordo com Fabris, a artista era colaboradora da revista *Arbeiter Illustrierte Zeitung*(AIZ), editada por Heartfield.

A revista AIZ, além de apresentar um projeto gráfico diferenciado, era separada por assuntos: política, romances publicados em capítulos, poesia, seção feminina e também uma página dedicada à produção artística. Heartfield era responsável por esta página, mas recebia a colaboração de outros artistas, entre eles, a fotógrafa italiana Tina Modotti e a artista plástica Kathe Kollwitz (FABRIS, 2003,p. 34).

A citação da historiadora despertou o interesse pela artista Tina Modotti. Inicialmente foi a sua profissão: fotógrafa. Aliado a isso, o fato de ela ser mulher e ter trabalhado na imprensa no México no início do século XX. Combinações instigantes para uma pesquisadora que tem a mesma profissão e considera relevantes as questões políticas de esquerda do Brasil e da América Latina. Formada em jornalismo, trabalho há 20 anos com fotografia e colaborei em diversos veículos de imprensa do país. E, finalmente, uma coincidência ou talvez nem tanto, o encontro com a professora Virgínia Gil Araújo, que estava com seus alunos visitando a exposição Fotomontagens do artista John Heartfield, organizada pelo Museu Lasar Segall em 2012. Pelo contato com a professora Virgínia, que trabalha com fotografia, arte e política e arte contemporânea e foi orientanda da historiadora Annateresa Fabris, fiquei motivada a apresentar um projeto de pesquisa sobre o tema que faz parte do meu dia a dia, a fotografia. Essas foram as razões para delimitar a pesquisa entre os dois artistas. Encontrei pontos em comum: a fotografia, o vínculo com a política e a imprensa.

Este estudo pretende entender de que modo as obras de Heartfield e Modotti veiculadas na imprensa partem da imagem fotográfica para propagação dos ideais da esquerda socialista, a oposição às políticas e às desigualdades sociais nas sociedades alemãs e mexicanas. JohnHeartfield trabalhou na revista *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ) e Tina Modotti na revista *Mexican Folkways* e no jornal *El Machete*. Unindo os acontecimentos contemporâneos, a arte, a política e a difusão, abriram caminhos para reação estética frente à tecnologia, aos *mass media* e ao consumismo do espectador do início do século XX. Dois artistas que viveram em culturas e países diferentes, e que através das publicações na

imprensa compartilharam seus trabalhos, como podemos observar numa das imagens mais conhecidas da fotógrafa Tina Modotti, *Mulher com bandeira*, impressa na capa da revista *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ). A pesquisa procura elucidar as possíveis conexões artísticas entre eles, a influência das vanguardas, da vida e da política nas suas obras. Vidas distantes e ao mesmo tempo tão próximas pelos interesses em comum aqui mencionados. Por essas razões, acreditamos que o intercâmbio de Heartfield e Modotti não se deu só no campo artístico, mas também pessoal.

Para desenvolver os conceitos de arte, política e fotografia dentro da concepção histórica e amalgamá-las com os objetos pesquisados, a opção teórica incide em Walter Benjamin. Por meio de suas reflexões teóricas criou novas perspectivas para o campo da arte e da fotografia. A imagem concebida através do recurso mecânico e suas implicações, a temporalidade, as Vanguardas Históricas Artísticas. O fazer artístico como sujeito histórico, a construção de um novo discurso visual a partir da imagem críticas são questões contempladas pelo teórico e que nos ajudam a elucidar e compreender o conceito de imagem dialética, a sociedade, a história e a cultura.

O entendimento e o alcance que a fotografia promoveram na sociedade e junto com ela as novas pesquisas, as técnicas, as expressões artísticas que dela fizeram uso, pesquisamos em autores como: Giorgio Agamben, John Berger, Georges Didi-Hübschmann, Philippe Dubois, Gisèle Freund, Laura González Flores, Eric Hobsbawm, Jacques Rancière, entre outros. Para abordar política e fotomontagem, o livro *Fotomontaje*, de Dawn Ades, como leitura inicial, complementados pelo texto de David Evans e a autora brasileira Annateresa Fabrisque tem diversas publicações sobre o tema. Concentramos esforços na bibliografia de Tina Modotti, já que tínhamos conhecimento de John Heartfield pelas estudos realizados anteriormente. As biografias de Hooks e Barkhausen-Canale desvendaram a trajetória da artista. O livro de Canale baseado em entrevistas foi fundamental para compreender a arte e a política na vida da artista italiana.

Valorizamos nesta pesquisa a historiografia da arte latino-americana pelas pesquisadoras Laura Flores González, Dina Comisarenko Mirkin e Maria de Las Nieves Rodríguez Y Méndez de Lozada e o pesquisador Eduardo de La Vega Alfaro. O artigo da professora Méndez y Lozada, pesquisadora da História da Arte da UNAM, intitulado *Imágenes colaterales. La influencia de la vanguardia soviética en la obra de Tina Modotti*, foi fundamental para a comprovar a existência das fotomontagens que a artista produziu para o veículo de imprensa *El Machete*. No entanto, no texto não há imagens, somente referência escrita. Estimulados pelas leituras e a cultura mexicana, empreendemos

uma viagem de pesquisa para o México. Pesquisamos na Biblioteca e Hemoroteca Nacional na Universidade Nacional do México (UNAM) e no arquivo do *Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socilista A.C.* (CEMOS).

A dissertação se desenvolve em dois capítulos. O primeiro capítulo intitulado “Fotografia nas Vanguardas Artísticas Históricas” concentra-se em três eixos: o primeiro apresenta a trajetória de John Heartfield e Tina Modotti. Trabalhamos com os textos de Annateresa Fabris, Dawn Ades, David Evans, Colera e Yranzo, Dina Mirkin Comisarenco e os livros biográficos de Christiane Barckhausen Canale, Margaret Hooks e Mildred Constantine. O segundo eixo trata da Fotomontagem, das Vanguardas Artísticas Históricas e da imagem crítica e dialética. As referências foram os textos: *Uma natureza híbrida*, da pesquisadora mexicana Laura González Flores para abertura, Mario de Micheli e o brasileiro Jorge Schwartz para comentar os movimentos das vanguardas na Europa e na América Latina. O artigo de Méndez y Lozada, *Una aproximación a la estética posrevolucionaria en México*. A leitura de Dawn Ades e Annateresa Fabris para pensar a fotomontagem. As reflexões do filósofo Walter Benjamin nortearam esse eixo, conduzidos pelo texto *O autor como produtor* e o conceito de imagem dialética do livro *Passagens* que ressaltaram o fazer artístico e a produção das imagens críticas de Heartfield e Modotti. O terceiro eixo aborda a influência da montagem soviética. Foram analisados os artigos do pesquisador Toni Simó Mulet, *Características y divergencias en las prácticas del montaje de John Heartfield y Alexander Rodchenko*, da pesquisadora mexicana Méndez y Lozada, *Imágenes colaterales. La influencia de la vanguardia soviética en la obra de Tina Modotti* e o livro de Eduardo La Vega Alfaro, *Eisenstein e a pintura mural mexicana*. Novamente foram utilizadas as leituras de Annateresa Fabris, David Evans e Walter Benjamin que através do texto *Experiência e pobreza* faz o encaminhamento para “Análise das Imagens”. Neste item também contamos com as leituras dos textos *Os usos políticos de uma fotomontagem* e o *Terno e a fotografia* de John Berger e do livro *Forma do Filme*, de Sergei Eisenstein.

O segundo capítulo, “Publicações na Imprensa”, reúne três eixos que versam sobre os veículos de imprensa nos quais os artistas publicaram. A introdução evoca as mudanças que a fotografia traz na imprensa no início do século XX pelo texto de Gisèle Freund. O primeiro eixo “John Heartfield na imprensa” concentra-se nos veículos de imprensa para os quais John Heartfield colaborou na Alemanha. E os textos de apoio são *A fotomontagem como função política* e *Por um realismo crítico: John Heartfield e a História da Arte*, de Annateresa Fabris, e *John Heartfield: Fotomontagens 1930-38*, de David Evans. Referências fotográficas de imagens pouco conhecidas são do livro *John Heartfield, Der Schnitt entlang*

der Zeit, de John Heartfield. O segundo e o terceiro eixo são sobre as publicações de Modotti: “Tina Modotti na imprensa” e “Fotomontagens de Tina Modotti no *El Machete*”. Esses dois eixos são apoiados principalmente pela biografia *No rastro de Tina Modotti*, de Christiane Barckhausen Canale, e novamente pelo artigo de Méndez y Lozada, *Imágenes colaterales. La influencia de la vanguardia soviética en la obra de Tina Modotti*, e as autoras Colera e Iranzo e Raquel Tibol. O último eixo concentra-se nas fotomontagens de Modotti, pois consideramos ser este um diferencial em nosso trabalho, por trazer para a pesquisa imagens quase desconhecidas pelo grande público. As imagens foram cedidas pelo *Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista A.C.* (CEMOS). Para que fossem mais bem visualizadas disponibilizamos as imagens das páginas do jornal em tamanho maior no final do capítulo. E para observar com mais detalhe a montagem, recortamo-la e ampliamo-la num tamanho maior.

Desse modo, a pesquisa procurou elucidar as influências e o diálogo artístico entre John Heartfield e Tina Modotti através dos trabalhos publicados nos veículos de imprensa. Procuramos restabelecer as conexões entre os artistas com discurso socialista que circulavam entre os dois continentes, Europeu e Americano.

CAPÍTULO 1 – FOTOGRAFIA NAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS HISTÓRICAS

1.1 Trajetória de John Heartfield e Tina Modotti

Para compreendermos a conduta política e social diante das suas criações artísticas, é necessário traçarmos uma breve trajetória de Heartfield e Modotti. Não podemos deixar de considerar suas origens e o período histórico de grandes transformações políticas, sociais e culturais em que viveram. Na Alemanha, terra de Heartfield, a República de Weimar expõe a influência econômica e ideológica de um processo político que criou as condições para a formação de um Estado de direita e conservador. O país é mergulhado na brutalidade nazista e novamente torna-se palco do conflito: a Segunda Guerra Mundial (1930-1945). Na Itália, país de nascimento de Modotti, ocorre a ascensão do fascismo de Mussolini e, no México, país em que ela trabalhou como fotógrafa, são grandes as instabilidades políticas, econômicas e sociais, decorrentes da revolução mexicana de 1910.

John Heartfield nasce em 1891, em Berlim, como nome de Helmut Herzfeld. Primeiro filho do casal Franz Herzfeld – escritor, romancista, poeta de ideias anarquistas – e Alice Stolzenburg – trabalhadora de fábricas têxteis e ativista política. O pai é ameaçado de prisão por publicar textos anarquistas e a família é obrigada a fugir para a Áustria, passando a viver na clandestinidade, quando Heartfield tinha três anos. Nesse período nasce Wieland Herzfeld, irmão, parceiro e colaborador do artista. Wieland foi fundador da Malik, uma das mais importantes editoras de esquerda na Alemanha dos anos de 1920. Por conta das constantes fugas e dificuldades financeiras, os irmãos Herzfeld são enviados a um tio, retornando à Alemanha.

Heartfield inicia seus estudos de arte em München na Escola Real de Artes e Ofícios da Bavária e continua seus estudos na Escola de Arte e Artesanato em Berlim. Em 1914, inicia-se a Primeira Guerra e Helmut Herzfeld é convocado para lutar no regimento de Berlim. Após um ano, consegue seu afastamento e junto com outros artistas e intelectuais começa a fazer oposição ao confronto. Em protesto contra as atitudes xenófobas da sociedade alemã, em 1916 adota o nome inglês, John Heartfield, assim como o amigo e artista George Gross mudou para George Grosz e seu irmão Wieland acrescenta um *e* no sobrenome, ficando Herzfelde.

Imagem 1– John Heartfield, *Self-portrait with Police Commissioner Zörgiebel*, 1929¹.



Fonte: <<http://retroavangarda.com/john-heartfield-and-the-dawn-of-photomontage/>>. Acesso em: 2017.

Em 1918, Heartfield foi um dos fundadores do Partido Comunista Alemão (KPD). Grosz e Heartfield faziam parte do movimento Dadaísta e inventaram a técnica da fotomontagem. O movimento utilizava o humor e o sarcasmo com o intuito de chocar a opinião pública e, sobretudo, na Alemanha protestavam contra a corrupção do pós-guerra.

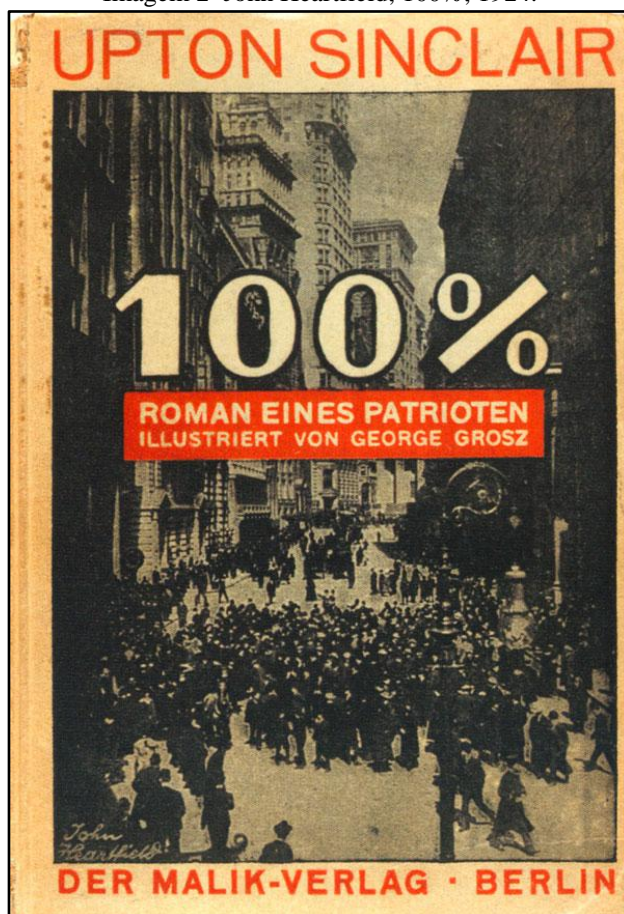
No início dos anos de 1920, Heartfield e George Grosz colaboraram juntos em diversas publicações como: *Die Pleite* (A Falência), *Der Knüppel* (O Porrete) e *Die Rote Fahne* (A Bandeira Vermelha). Mas o veículo de imprensa onde o trabalho do artista mais repercutiu foi a revista *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ), (Jornal Ilustrado do Trabalhador). Parceiro dos teatrólogos Erwin Piscator² e Bertold Brecht, ambos responsáveis pelo teatro épico alemão, Heartfield também se destacou como designer de capas de livros, sobretudo para editora do irmão, a Malik Verlag, dedicada à publicação de literatura socialista. As capas elaboradas pelo artista não passaram despercebidas para o filósofo Walter Benjamin. “A

¹ John Heartfield – Autorretrato com o comissário de polícia Zörgiebel, 1929.

² Erwin Piscator (1893-1966). Foi um diretor e produtor teatral alemão que, junto com Bertolt Brecht, foi um dos expoentes do teatro épico, um gênero que privilegia o contexto sociopolítico do drama. Disponível em: <<http://dicionario.sensagent.com/Erwin%20Piscator/pt-pt/>>. Acesso em: 2018.

Fotomontagem preservou muito desses conteúdos revolucionários. Basta pensar nos trabalhos de John Heartfield, cuja técnica transformou as capas de livros em instrumentos políticos” (BENJAMIN, 1994, p. 128). O artista desenhou, por exemplo, as capas para livros do autor norte-americano Upton Sinclair, conhecido na primeira metade do século XX por documentar e criticar as condições sociais do trabalhador nos Estados Unidos. É de Heartfield o design da capa da edição alemã do famoso livro *Os dez dias que abalaram o mundo*, de John Reed.

Imagem 2—John Heartfield, 100%, 1924.



Fonte: <<https://justseeds.org/jbbtc-32-john-heartfield-pt-3/>>. Acesso em: 2017.

Imagem 3 - John Heartfield, *John Reed's Zehn Tage, die die Welt erschütterten*, 1927.³



Fonte: <<https://justseeds.org/jbbtc-34-john-heartfield-pt-5/>>. Acesso em: 2017.

Legenda: Layout, Capa do livro de John Reed

Imagem 4 – John Heartfield, *Madri 1936*, *¡No Pasaran! ¡Pasaremos!*⁴



Fonte: Schwartz e Monzani (2012, p. 105).

Em 1930, passou seis meses na União Soviética, a convite do Partido Comunista, trocando experiências com artistas comprometidos com a causa socialista. Com a ascensão do

³ John Reed, Os dez dias que abalaram o mundo, 1927.

⁴ ELES NÃO DEVEM PASSAR! NÓS DEVEMOS PASSAR!

regime nazista na Alemanha, ele e o irmão exilaram-se em Praga em 1933. Mais tarde, durante a Segunda Guerra Mundial morou em Londres, colaborando com editoras inglesas e produzindo cartazes de propaganda a favor da Guerra Civil Espanhola (1938 e 1939).

Encerrado o conflito mundial, regressou para a República Democrática Alemã, vinculada ao regime da União Soviética. Residiu em Berlim Oriental até sua morte, em 1968. Nos primeiros anos, após retornar ao seu país, o artista, como tantos outros, foi menosprezado pela ortodoxia cultural imposta pela União Soviética, que, desde a década de 1930 passou a refutar a arte vanguardista. Nos anos de 1950 realizou diversos trabalhos para o *Berliner Ensemble* de Bertold Brecht. Marginalizado e com a saúde frágil, Heartfield recorre ao prestígio de Brecht para ter direito a usar a estrutura de Estado, como pensão e a tratamento hospitalar. Para isso contou com a defesa veemente do dramaturgo de acordo com Evans :

John Heartfield é um dos artistas europeus mais importantes. Ele trabalha em uma área que ele mesmo criou, a área da fotomontagem. Por meio dessa nova forma de arte, ele exerce a crítica social. Inabalavelmente ao lado da classe trabalhadora, ele desmascarou as forças da República de Weimar que a levavam à guerra; forçado ao exílio, ele lutou contra Hitler. As obras desse grande artista, que apareceram principalmente na imprensa dos trabalhadores, são consideradas por muitos clássicas, incluindo pelo autor dessas linhas(MÄRZ apud EVANS, 2012, p. 145).

A inclusão da palavra *clássica*, na intervenção do teatrólogo, se refere ao reconhecimento da obra do artista dentro e fora da sociedade alemã pelos recursos de “montador”, que evidenciava o discurso do trabalhador frente ao progresso do capital. Após a morte de Josef Stálin, que comandou com braço de ferro a União Soviética de 1922 a 1953, a Alemanha Oriental revisou a política cultural que lhe foi imposta. Com isso, John Heartfield é nomeado por Brecht, em 1956, para a *Akademie der Künste* e volta a ser reconhecido como artista revolucionário.

Esse aspecto revolucionário fica explícito no seu autorretrato, que funciona como antirretrato. É uma representação de si mesmo e ao mesmo tempo sugere uma contrainformação na abordagem da sua identidade. Ou seja, a sua auteridade realizada de forma crítica. Firme no seu propósito, desnuda o fazer artístico e se coloca como um trabalhador no ato da sua realização, usando a própria linguagem. Elege a tesoura como “arma” de trabalho, cortando a cabeça do Comissário de Polícia Zörgiebel (1926-1930). O ato remete à guilhotina⁵ uma metáfora declarada contra o inimigo, Friedrich Karl Zörgiebel⁶, responsável

⁵ Guilhotina, virou o símbolo da repressão na Revolução Francesa (1789).Disponível em: <<https://mundoestranho.abril.com.br/historia/como-era-uma-execucao-na-guilhotina/>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

pelo massacre dos berlinenses em 1929, o *Blutmai* (Maio Sagrento). Episódio no qual a polícia repreendeu com brutalidade os manifestantes no 1º de maio, resultando na morte de dezenas de trabalhadores. Um autorretrato divergente e ativista, assegurando sua posição política contra as atrocidades cometidas pela República aos trabalhadores alemães.

Dois anos após a tragédia do Blutmai a fotografia *Mulher com bandeira* de Tina Moddoti (ver imagem na página 82) é estampada na capa da revista AIZ. Esse fato leva à reflexão sobre a importância da escolha dessa imagem por Heartfield, editor da publicação à época. Tanto pelo momento histórico do país com a ascensão do partido nazista, como pela ocorrência do *Blutmai* dois anos antes. Ou ainda, para evidenciar o trabalho da artista revolucionária que tinha passado pelas terras alemãs. Afinal, esse pode ser um indício da aproximação pessoal entre os dois artistas, que podem ter trocado ideias sobre suas experiências artísticas e políticas nesse período.

⁶ Friedrich Karl Zörgiebel, social-democrata, chefe da polícia de Berlim, responsável pela “*Berliner Blutmai*”(Berlim, Maio sangrento). O comissário proibiu demonstrações no dia 1º de maio de 1929, reprimindo os trabalhadores e integrantes do KPD (Partido comunista) que foram às ruas, com uma violência brutal, resultando na morte de trabalhadores. A população respondeu com barricadas e demonstrações, principalmente nos bairros pobres das cidades de Neukölln e Wedding. No dia 3 de maio, os dois bairros foram isolados em estado de emergência, ninguém podia sair às ruas. A polícia invadiu os distritos com armamentos pesados, vários policiais atiravam das janelas, atingindo os moradores. O correspondente do Chicago Daily News observou: “Um policial dispara da esquina da rua em uma janela no terceiro andar do prédio Hermannstraße 53 e bate na vidraça. Embora eu não pudesse notar nada na janela ou no quarto, um segundo oficial dispara outro tiro no parapeito da janela. Mais dois tiros são disparados na mesma janela. Da janela não houve nenhuma reação. Três mulheres foram atingidas fatalmente em suas varandas, um transeunte foi baleado na rua.” Na manhã de 4 de maio, a calma voltou aos dois distritos. À noite Zörgiebel emitiu para a polícia “ordens rígidas”, apenas disparar em criminosos suspeitos e o tiroteio indiscriminado nas janelas deveria ser suspenso. Durante os tumultos de maio, um total de 47 policiais ficaram feridos. Apenas dez deles tiveram que ir ao hospital. Um único oficial relatou uma ferida de bala. No entanto, ele próprio infligiu o manuseio inadequado da arma. De acordo com os relatórios de munição, a polícia havia dado 10.981 tiros de carabinas e pistolas. Do lado da população, foram 33 mortos e 198 feridos. Além disso, a polícia prendeu 1228 pessoas. As prisões foram amplamente indiscriminadas. Apenas 66 foram finalmente condenados, a pena máxima foi de nove meses. A polícia não pôde apresentar um verdadeiro atirador. (Título: 10.981 tiros na República. Tradução nossa). Disponível: <<http://www.zeit.de/1989/19/10-981-schuesse-auf-die-republik/komplettansicht>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

Imagem 5 - Johan Hagemeyer⁷ - Tina Modotti

Fonte: <<http://theartofphotography.tv/photographers/modotti/>>. Acesso em: 2017.

Tina Modotti (1896-1942) produziu a maioria das suas fotografias entre 1923 e 1930, quando viveu no México. Nasceu na Itália, de família pobre, imigrou muito jovem com o pai para o Estados Unidos para ajudar no sustento da família .

Iniciou sua vida de operária em uma fábrica têxtil, onde trabalhou como costureira e modista. Aos 21 anos, casou-se com o poeta e pintor canadense Roubaix de l'Abrie Richey, mais conhecido como "Robo". Ainda casada, teve uma breve experiência como atriz de cinema, passando a conviver com artistas e intelectuais californianos, entre eles, o fotógrafo Edward Weston (1886-1958). Em 1922, Robo, influenciado pelos amigos mexicanos, resolveu conhecer o México, foi sozinho e poucos meses depois morreu vitimado pela varíola.

No ano seguinte, ela e Edward Weston mudaram para o México e se estabeleceram na capital, onde abriram um estúdio fotográfico. Modotti ingressa na arte fotográfica como assistente de Weston, cuja influência estética e técnica foram fundamentais na sua formação artística. De acordo com as pesquisadoras espanholas Colera e Iranzo⁸,

No trabalho fotográfico de Tina Modotti podemos distinguir duas etapas: uma primeira (primeira metade da década de 1920) coincide com a influência mais direta

⁷Johan Hagemeyer, fotógrafo amigo de Weston, que morava em São Francisco, E.U.A.

⁸Ana Boned Colera, professora da Faculdade de Ciência da Informação, Universidade Complutense, Madri, Espanha. Patricia Izquierdo Iranzo, professora de Comunicação, Audiovisual e Publicidade na Universidad Rey Juan Carlos, Madri, Espanha.

de seu professor Edward Weston e uma segunda (segunda metade) na qual a aprendiz percorre com independência completa o seu próprio caminho. Ambos compartilham um cuidado consciente pela técnica e se diferenciam pelo tema comunicado, que simplesmente corresponde a uma evolução das inquietações internas da fotógrafa (COLERA; IRANZO, 2012, p.230, tradução nossa)⁹.

O tema que passa a interessar a fotógrafa é o elemento humano, uma fotografia subjetiva que não revela só o cotidiano do povo mexicano e sim a interpretação da sua existência. Com o retorno¹⁰ de Weston para os Estados Unidos em 1926, ela passou a seguir o seu próprio caminho. Nessa época, Modotti já fazia parte do círculo de artistas e intelectuais da esquerda mexicana. Havia uma grande efervescência política e cultural que a pesquisadora Beatriz Ferreira¹¹ assim define:

O período foi marcado pelo Movimento Muralista, vertente artística que agregava pintura, escultura e arquitetura no início do século XX. A revolução mexicana de 1910 tem um papel decisivo na formação estética desse período, pois esse movimento, liderado por nomes como o de Diego Rivera, José Clemente Orozco e Davi Alfaro Siqueiros, tinha como traço fundamental a produção de uma arte voltada para o povo mexicano – que representasse sua vida, suas histórias e valores, tendo, assim, a arte como um importante aliado para a intervenção social e política. Foi a partir do contato com o cenário artístico-cultural mexicano que Tina conheceu Diego Rivera, Xavier Guerrero, Siqueiros, Frida Khalo, Pablo Neruda, Maiakóvski, dentre outros que tiveram grande importância em sua vida (FERREIRA, 2008, p. 62).

A convivência com essa vanguarda artística revolucionária, e enfatizamos aqui a visita do poeta russo Vladimir Maikóvski, que reforçou o vínculo entre a cultura russa e mexicana, estimulou a percepção subjetiva de Modotti. Suas imagens passam a imprimir a inquietação dos artistas mexicanos. O trabalho fotográfico de Modotti foi fundamental para que as obras dos muralistas fossem reconhecidas fora do México. As fotos de Modotti apresentam a sociedade em ebulição, rompem com o passado bucólico, expondo uma nova visão do México. Imagens que circulam pelo mundo.

Como afirma Diego Rivera: “Tina Modotti extrai sua seiva das raízes do temperamento italiano, mas é no México que sua obra artística floresceu e atingiu essa rara simbiose com nossas paixões” (DEVILLE, 2016, p.92). Incentivada por Xavier Guerrero,

⁹Trecho original: “En la obra fotográfica de Tina Modotti, podemos distinguir dos etapas: una primera (primera mitad de la década de los años 20) coincide con la influencia más directa de su maestro Edward Weston y una segunda (segunda mitad) en la que la aprendiz recorre con total independencia su propio camino. Ambas comparten un consciente cuidado por la técnica, y se diferencian por la temática comunicada, que simplemente se corresponde con una evolución interna de las inquietudes de la fotógrafa.”

¹⁰ Depois da partida de Weston, os dois mantiveram contato, corresponderam-se ao longo de suas vidas.

¹¹ Beatriz Ferreira, Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Bacharel em História pela Fundação Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Membro do grupo de pesquisa Educação e contemporaneidade: experimentações com arte e filosofia, junto ao CEFET-RS e à UFPEL, vinculado ao CNPq.

muralista e revolucionário, Modotti envolvia-se cada vez mais com a arte e a política. Traduzia artigos e participava de comitês políticos como: Tirem as Mãos da Nicarágua, Comitê de Defesa das Vítimas do Fascismo e Socorro Vermelho Internacional (SVI)¹². De acordo com Margaret Hooks, “Não há dúvida de que a fotografia e a vida de Tina passaram por uma mudança radical em 1927, ano em que se filiou ao Partido Comunista Mexicano e começou seu relacionamento com Xavier Guerrero”(HOOKS, 1997, p.161). O artista Guerrero tinha grande empenho na causa socialista soviética.

Além do envolvimento político, seu trabalho fotográfico era intenso. Fotografava as obras dos muralistas, publicava em veículos de imprensa fora do país, como: *New Masses*, *Arbeiter Illustrierte Zeitung*(AIZ),entre outros; era editora-colaboradora da revista *Mexican Folkways*, colaborava com *FORMA - Revista de Artes Plásticas*¹³,com o jornal *El Machete*, órgão do Partido Comunista Mexicano (PCM). Com a partida de Guerrero para a União Soviética, a artista passa a ter uma participação intensa nos movimentos sociais e nessa época conhece dois homens que teriam grande importância na sua vida: Julio Antonio Mella, revolucionário cubano, e o italiano Vittorio Vidali, enviado ao México por Moscou para organizar o PCM.

Mella e Modotti se apaixonaram trabalhando juntos para o *El Machete*. Segundo Hooks, “A felicidade que Tina sentira com outros homens na sua vida era pouca em comparação com o que sentia vivendo com Julio Antonio.[...] ‘Eu e Julio Antonio éramos muito felizes’, disse Tina mais tarde. ‘Éramos realmente dois namorados.’” (HOOKS, 1997, p.177). Em 1928, após presenciar o assassinato do seu companheiro Julio Antonio Mella, e de sofrer acusações e difamações¹⁴ na imprensa mexicana, que a acusou de cumplicidade na morte do líder comunista cubano, a artista viaja para região de Oaxaca, onde produziu um conjunto de fotografias icônicas das mulheres de Theuntepec (ver página 38). São as últimas fotografias que ela fez no México.

¹² Socorro Vermelho Internacional - Serviço Social Internacional organizado pela Internacional Comunista em 1922. Criada para que funcionasse como uma Cruz Vermelha para política internacional.

¹³ FORMA foi uma revista que divulgou as artes plásticas do México. Uma revista que, com apenas seis edições publicadas, deixou uma contribuição importante para o conhecimento das artes plásticas mexicanas dos anos de 1920 (Tradução nossa).Trecho original:*FORMA* fue una revista difusora de las artes plásticas de México.Una revista que, con solo seis números publicados, ha dejado una importante contribución en la difusión de las artes plásticas mexicanas de los años 20. Disponível em: <<https://viejoslibrosviejos.wordpress.com/2015/02/06/forma-revista-de-artes-plasticas-mexico-1926-1927/>>.

Acesso em: 10 mar. 2018.

¹⁴ A polícia, para desviar a opinião pública, trata do caso como um assassinato passional e não político. Acusam Tina e a obrigam a prestar depoimentos e ficar detida por várias horas, até ser solta pela influência do muralista Diego Rivera.

Imagem 6 - Tina Modotti, *Niña amamentándose*, 1926-1927.¹⁵



Fonte: Col.Sistema Nacional de Fototeca, INAH. Pachuca, Hidalgo. Núm.Inv.35310. (SOTELO; ALVAREZ, 2000, p.97).

Em 1930, Modotti torna-se novamente manchete nos jornais, que atribuem a ela o atentado sofrido pelo presidente mexicano Ortiz Pascal Rubio. Por motivos políticos é expulsa do país. É obrigada a deixar o México em 48 horas. Uma parte do equipamento de Modotti é comprado pelo casal de fotógrafos Manuel e Lola Álvarez Bravo, que foram fortemente influenciados pela linguagem desenvolvida pela artista, conforme as pesquisadoras Colera e Iranzo,

Em julho do mesmo ano, ela conheceu Manuel e Lola Álvarez Bravo, jovens fotógrafos mexicanos que ela própria reconhece e que dão a ilusão da fotografia momentânea. Manuel começa a acompanhar Tina para retratar os murais e em alguns outros passeios, não que Modotti tivesse a intenção de criar uma escola, mas ela começa a compartilhar com eles a maneira mais pessoal do que técnica da sua profissão. Manuel e Lola serão os que comprarão seus equipamentos, [...] assim Manuel e Lola Álvarez Bravo serão aqueles que herdam simbolicamente o legado fotográfico de Tina e continuam sua missão (COLERA; IRANZO, 2012, p.235, tradução nossa).¹⁶

¹⁵Bebê sendo amamentado.

¹⁶Trecho original: “En Julio de ese mismo año, había conocido a Manuel y a Lola Álvarez Bravo, jóvenes, jóvenes fotógrafos mexicanos que ella misma reconoce le devuelven la ilusión de la fotografía momentáneamente. Manuel empieza a acompañar a Tina a retratar los murales y en algunas otras salidas, nada más lejos de la intención de Modotti que la de crear escuela, pero sí empieza a compartir con ellos quizá de un modo más personal que técnico su profesión. Manuel y Lola serán los que compren su equipo [...] de esta manera Manuel y Lola Álvarez Bravo serán los que simbólicamente hereden el legado fotográfico de Tina y continúen su misión.”

O casal foi o único a se despedir de Modotti no porto de Vera Cruz, antes de embarcar para o exílio. Durante a viagem de navio até a Europa contou com o apoio do SVI e do camarada Vittorio Vidali. Tal suporte manteve-se durante sua estada em Berlim.

Ao chegar à Alemanha, no mês de abril, Modotti se depara com uma vida muito diferente, para a qual não tinha se preparado. É o que se percebe na carta¹⁷ enviada a Weston poucos dias depois da sua vinda. De acordo com Hooks, “Para alguém que veio do México, a mudança é cruel demais. Mas eu sei que a coisa mais sábia é apenas esquecer o sol, os céus azuis e outros deleites do México, adaptar-me a essa nova realidade e começar a vida outra vez...” (HOOKS, 1997, p.225). Contudo, começar outra vez significava adaptar-se também a uma nova realidade pessoal e profissional. O SVI a colocou em contato com intelectuais, artistas e veículos de imprensa berlinenses, como afirma Hooks,

Praticamente coincidindo com sua chegada, houve uma exposição do Sindicato dos Trabalhadores-Fotógrafos, uma organização que tinha sua própria revista, *Der Arbeiterphotograph*. Ambas eram financiadas pela Ajuda Internacional aos Trabalhadores, o equivalente alemão *Red Aid*, dirigido pelo extravagante “santo patrono dos colegas viajantes”, Willi Münzenberg. Seu controle de fundos vindos de Moscou tornou-se o principal propagandista do Partido Comunista alemão e amigo de inúmeros alemães de esquerda, artistas e intelectuais estrangeiros, por ter publicado as obras deles na *Neue Deutsche Verlag*, sua editora. Seu semanário, imensamente popular, *AIZ* (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*), adotava o potencial gráfico da fotografia na divulgação da sua mensagem. Os vínculos de Tina com a *Red Aid* puseram-na em contato com essa consistente infraestrutura (HOOKS, 1997, p.225).

Heartfield e Modotti circulavam no mesmo ambiente, a esquerda comunista alemã. Conforme mencionado, a artista publicou seu trabalho na revista editada por ele. A citação acima pode ser mais um indicativo da aproximação pessoal entre Heartfield e Modotti no período em que ela morou na Alemanha.

Apesar do suporte das organizações de esquerda, o mercado europeu trabalhava com câmeras menores e mais rápidas, usava papel e filmes totalmente diferentes dos seus, que precisavam ser encomendados dos Estados Unidos. Isso significava gastos muito elevados para quem tinha uma pequena economia e enfrentava a concorrência dos fotógrafos locais. Tais fatores tornaram a prática fotográfica da artista quase inviável. Após seis meses, quando seu visto estava para expirar e a onda nazista crescia no país, Vittorio Vidali retorna a Berlim e a convence a partir com ele para Moscou. A partir de então, dedica-se como coordenadora

¹⁷Carta de TM para EW, 14 de abril de 1930. Edward Weston Archive, Center for Creative Photography, University of Arizona.

do SVI na União Soviética e depois na Espanha, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Após a guerra, retornou para o México, onde morre em 1942.

Na Espanha, exerceu várias atividades. Colaborava com artigos para o Jornal *Ayuda* do SVI espanhol, era responsável pelos refugiados e presos políticos e trabalhava como enfermeira. No primeiro ano em solo espanhol, ajudou a amiga Leocádia Prestes que lutava pela libertação do seu filho Luis Carlos Prestes. “Acompanhada por Tina, dona Leocádia Prestes viajou por toda a Espanha, apelando aos participantes das manifestações de protesto para que salvassem a vida de seu filho e da mulher dele”(CANALE, 1989, p. 210). Modotti sabia da importância do Brasil, como o maior país da América Latina, para o comunismo internacional. A família Prestes fazia parte do círculo de amigos de Modotti em Moscou, antes e depois da viagem de Luis Carlos Prestes e Olga Benário em missão secreta para o Brasil. Conforme relata a pesquisadora Canale,

Dona Leocádia lutou durante anos para tirar das mãos dos nazistas sua neta Anita, a menina que Olga tinha dado à luz na prisão. Depois que sua nora foi assassinada, Leocádia se mudou com a neta para o México. Foi lá que, em fevereiro de 1942, ela presidiu um ato em memória de Tina Modotti. Pouco tempo depois, ela foi enterrada no mesmo cemitério em que se encontra a sepultura de Tina(CANALE, 1989, p. 180).

O fato de Modotti prescindir da fotografia provoca até hoje vários questionamentos sobre os motivos que a levaram a abandonar a câmera. Independente da sua luta contra o fascismo, de sua dedicação aos refugiados no SVI e à causa revolucionária, existem, pelo menos, outras duas situações que podem ter contribuído na sua decisão. Dias depois da sua chegada à Alemanha, os jornais estampavam o suicídio de Maikósvki. No jornal *Die Rote Fahne*, do KPD alemão, o poeta é criticado pelo historiador de arte e escritor iugoslavo, Oto Bihalji-Merin¹⁸ (1904-1993), conforme escreve Canale,

Ele agiu razoavelmente, ao apoiar 100% a Revolução e tentou ser seu ‘cantor’. Mas ele não foi capaz de se enquadrar na frente da construção do socialismo, na frente cultural do proletariado [...] faltou coragem para ser um simples soldado na obra do socialismo, um pequeno funcionário do estado-maior dos trabalhadores, escolheu o

¹⁸ Oto Bihalji-Merin, escritor iugoslavo e sérvio, historiador de arte, pintor e crítico de arte. Em 1924 estudou pintura na universidade de Belgrado e entrou para o Partido Comunista Iugoslavo, continuou seus estudos em Berlim nas Escolas Estaduais Unificadas de Belas Artes Aplicadas (em alemão: Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst). Em Berlim, começou a trabalhar como crítico de arte e jornalista para as revistas *Illustrierte Neuen Welt* e *Die Linkskurve*, uma publicação formada por um grupo de intelectuais de esquerda. Retornou a Belgrado, fundou a revista *Nova literatura* (1928-1929) e a editora *Nolit* que publicou obras de Jack London, Maxim Gorky, Sinclair e outros. Em 1930 retornou a Berlim, onde trabalhou como jornalista e editor. Foi embora para Paris em 1933, lutou na Guerra Civil Espanhola, retornando para seu país em 1939. (Tradução nossa). Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Oto_Bihalji-Merin>. Acesso em: 2017.

caminho de muitos niilistas instáveis, dos boêmios e pequeno-burgueses da poesia(CANALE, 1989, p.167).

Nesta primeira situação, podemos apreender que Bihali-Merin é defensor do discurso stalinista para a arte e a cultura que começou a se instalar a partir de 1930, já que seus comentários depreciavam o maior poeta da Revolução de 1917. A segunda circunstância que pode ter influenciado a decisão de Tina Modotti de largar a fotografia é a acusação de Vidali a ela. Segundo Canale:

Vidali a teria acusado de ir no mesmo caminho. Seu hábito de citar Nietzsche, ou algum poeta famoso a toda hora, fora qualificada por Vidali como ostentação pequeno-burguesa e esnobista. Vidali teria acrescentado palavras de uma dureza insuperável: “Você me dá a impressão de ser uma puta de preço caro.” Décadas mais tarde, ele contou a Elena Poniatowska que essa foi uma das duas ocasiões em que Tina chorou copiosamente em toda sua longa convivência com ela(CANALE, 1989, p.167).

A artista estava num momento muito frágil da sua vida, passando por privações e com dificuldade para exercer o seu trabalho artístico e engajado como fazia no México. De que maneira ela poderia ter uma fotografia que pudesse imprimir a sua subjetividade e não ser acusada de pequeno-burguesa se o maior poeta revolucionário era agora acusado de traição? Se o simples fato de ser uma pessoa sensível e culta suscitava no companheiro um ódio de classe? Como se expressar artisticamente e não ser julgada pelo Partido? Por essas situações aqui mencionadas, podemos concluir que a artista encontrou na ajuda humanitária no SVI uma maneira de continuar contribuindo com a causa revolucionária sem correr o risco de sofrer julgamento, seja pela atividade artística ou pela sua trajetória de vida. Talvez, já vislumbrasse o que estaria por vir: o recrudescimento do Stalinismo.

Tina Modotti, no retrato de Hagemeyer, transmite a aparência de uma jovem sensível e delicada. As declarações do poeta Germán List Arzubide nos indicam como era a personalidade da artista, conforme Canale:

[...] Eu não definiria Tina como bonita, mas sim como linda. Seus traços eram muito italianos, isto é, havia neles alguma coisa de trágico, de dramático. Era o que hoje se diria uma boa praça. As pessoas sentiam-se imediatamente atraídas por ela, pois era muito comunicativa. Não havia como não admirar essa mulher, todos passavam logo a gostar dela...(CANALE, 1989, p.74).

John Heartfield e Tina Modotti têm trajetórias que se cruzam e têm vários pontos em comum. São dois artistas com experiências pessoais e profissionais díspares, que viveram em países de culturas distintas, e ao mesmo tempo tiveram uma aproximação artística singular.

Ambos usaram a eficácia da imagem de uma maneira crítica, fizeram de suas obras uma fusão entre a cultura revolucionária e a estética da fotografia de vanguarda. O uso dessa estética vanguardista para difundir o engajamento político e social nos meios de comunicação de massa é a marca das obras de Heartfield e Modotti, como veremos seguir.

1.2 A Fotomontagem

Por que arte é sempre conflito:[...] De acordo com sua missão social porque: é tarefa da arte tornar manifestas as contradições do Ser. Formar visões justas despertando contradições na mente do espectador, e forjar conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas (EINSENSTEIN, 2002, p. 50).

As mudanças culturais que os avanços tecnológicos trouxeram no início do século XX exigiram da Arte alterações na linguagem institucionalizada desde o Renascimento. O predomínio da perspectiva, da organização dos objetos dentro de um espaço homogêneo, não davam a resposta necessária a uma arte para as massas. Foram as Vanguardas Históricas Artísticas e seus projetos estéticos que passaram a valorizar a ideia da arte com a função social e política, diferentemente das linguagens tradicionais. Como afirma a pesquisadora Laura Flores¹⁹, “O caráter revolucionário das vanguardas permitirá que aquilo que escapava da compreensão das tradições anteriores possa ser incluído na Arte” (FLORES, 2011, p.180).

Surge uma nova relação do trabalho, do homem com a máquina, com a linguagem, com a história e o conhecimento. A obra de arte quando perde sua autenticidade, com a reprodução técnica, desencadeia na sociedade um processo de perda do seu testemunho e memória, como escreve Benjamin:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade (BENJAMIN, 1994, p.168).

¹⁹Laura González Flores, pesquisadora do Instituto de Investigaciones Estéticas da Universidade Nacional Autónoma de México (Unam).

O dadaísmo é a anti-Arte, a negação da razão e dos costumes dessa sociedade que se lançara num conflito mundial. É um movimento que experimenta consolidar a vida e a arte, reunindo a poesia e o espírito. Segundo Mario de Micheli,

Dadá é, portanto, o antiartístico, antiliterário, antipoético. [...] Dadá é contra a beleza eterna, contra a eternidade dos princípios, contra as leis da lógica, contra a imobilidade do pensamento, contra a pureza dos conceitos abstratos, contra o universal em geral. É, ao contrário, a favor da liberdade desenfreada do indivíduo, da espontaneidade, daquilo que é imediato, atual, aleatório, da crônica contra a temporalidade, daquilo que é espúrio contra aquilo que é puro, da contradição, do não onde os outros dizem sim e do sim onde os outros dizem não, da anarquia contra a ordem, da imperfeição contra a perfeição (MICHELI, 1991, p.134).

Na Alemanha, o Dadá, além de se contrapor ao Expressionismo, ampliava o campo artístico discutindo o que vinha anteriormente, buscando nas novas técnicas e materiais a inovação dos conteúdos, uma transformação radical para que a produção artística pudesse dar conta das novas demandas da sociedade.

Imagem 7 - *Die Kunst ist tot. Tatlin*, 1920.²⁰



Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Kunst_ist_tot.Tatlin.jpg>. Acesso em: 2017.

Legenda: George Grosz e John Heartfield, Feira Internacional Dadá em Berlim, 1920. A arte está morta. Agora vive a nova arte mecânica. (Tradução nossa).

²⁰ A Arte está morta.

Foram os dadaístas os primeiros a utilizar a fotografia como elemento de criação, que junto com recortes de jornais, revistas, tipografias e desenhos formavam uma nova imagem, provocando um desmembramento da realidade, uma crise no sistema de representação por meio da fragmentação, criando a Fotomontagem. Segundo Dawn Ades: “O termo ‘fotomontagem’ foi inventado justamente depois da Primeira Guerra Mundial, quando os dadaístas berlinenses necessitavam de um nome para designar a técnica utilizada mediante a introdução de fotografias em suas obras de arte”(ADES, 2002, p.12, tradução nossa)²¹.

A fotomontagem dos artistas alemães utilizava os acontecimentos contemporâneos pelo viés satírico e irônico, e era aplicada, sobretudo, na propaganda política e na publicidade comercial. Resultava numa arte inserida na realidade imediata, a vida que pulsava, especialmente vinculada com a política de esquerda. O artista ativo comungando com o povo. De acordo com Benjamin: “Com o dadaísmo, a diversão tornou-se um exercício de comportamento social, suas manifestações, com efeito, produziram uma divergência muito violenta, fazendo-se da obra de arte um objeto de escândalo. O intento era, antes de tudo, chocar a opinião pública” (BENJAMIN, 1983,p.30).

1.2.1 Montagem na Alemanha e no México

Com o dadaísta John Heartfield não foi diferente, o conflito e seu empenho na luta política foram características constantes na sua obra. Mas, para ele, os fragmentos deixam de ser só um elemento de espanto, convertendo-os em mensagens políticas, como define John Berger: “Com sua tesoura, ele recorta acontecimentos e objetos das cenas às quais eles pertenciam originalmente. Depois, dispõe esses elementos numa nova cena, inesperada e descontínua, para ressaltar uma ideia política [...]” (BERGER, 2017, p. 47). Não por acaso, era conhecido como montador, um operário mecânico, conforme Ades,

Em alemão, montagem significa “ajuste” ou “cadeia de montagem” e Monteur, “mecânico”, “engenheiro”. John Heartfield, talvez o mais famoso profissional da fotomontagem, era conhecido entre os dadaístas como Monteur Heartfield, não só por suas fotomontagens, mas em reconhecimento a sua atitude, compartilhada por

²¹Trecho original: El término ‘fotomontaje’ fue inventado justo después de la Primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas berlinenses necesitaron un nombre para designar la nueva técnica utilizada mediante introducción de fotografías en sus obras de arte.

todos, para o próprio trabalho e a relação deste com as hierarquias artísticas vigentes(ADES, 2012, p.12, tradução nossa).²²

Heartfield usava com maestria o sarcasmo no cotidiano. As fotomontagens que vinham do contato entre os artistas das vanguardas, o cinema soviético e da utopia socialista, eram o resultado pleno do *zeitgeist* que a era da reprodutibilidade técnica proporcionava. Como declara a historiadora da arte Annateresa Fabris, “além de configurar um novo sentido espacial com base em fragmentos heterogêneos, a fotomontagem política é uma clara resposta à revolução trazida pela reprodutibilidade técnica da imagem”(FABRIS, 2012, p.10). É com os elementos contraditórios e a justaposição que Heartfield constrói as suas montagens, como podemos observarna imagem a seguir.

Imagem 8– John Heartfield, AIZ 15 – Nº 8 – 20.02.1936.



Fonte: Schwartz e Monzani (2012, p. 156).

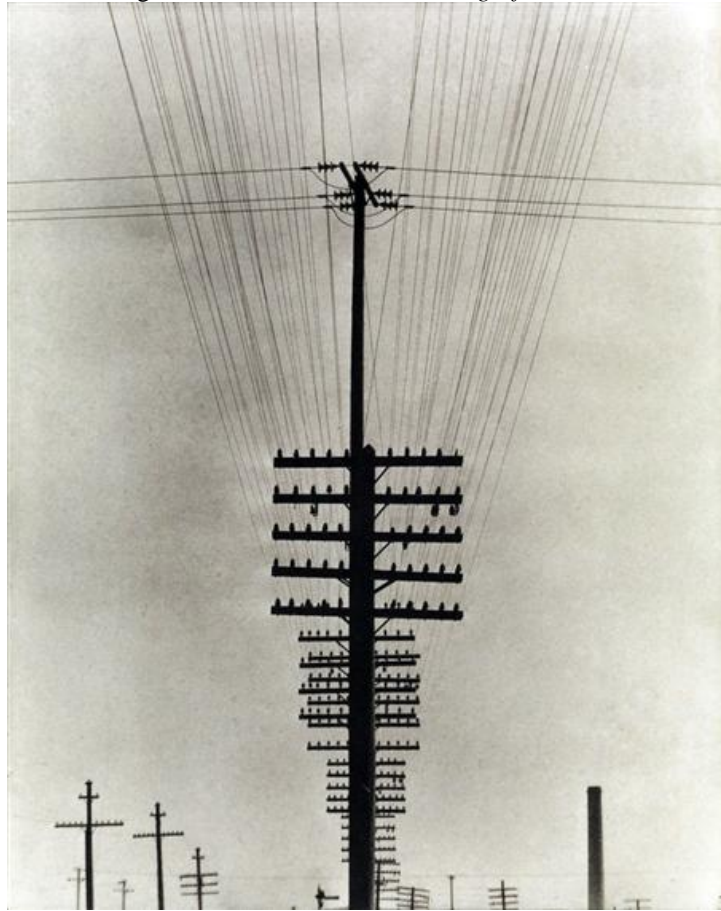
Legenda: *Der sekt is Steuerfrei! Und das ist: Deutscher Socialismus.*
O champanhe é livre de impostos! E assim é: Socialismo Alemão.(Tradução nossa).

²² Trecho original: “En alemán, *montage* significa ‘ajuste’ o ‘cadena de montaje’, y *Monteur*, ‘mecánico’, ‘ingeniero’. John Heartfield, tal vez el profesional más famoso del fotomontaje, era conocido entre los dadaístas como Monteur Heartfield, no únicamente por sus fotomontajes, sino en reconocimiento de la actitud, compartida por todos, hacia la propia obra y la relación de ésta con las jerarquias artísticas vigentes.”

Os dadaístas berlinenses e os construtivistas russos viram na fotografia um componente que os afastava do abstracionismo sem cair numa ilustração antiquada e que, sobretudo, se prestava à manipulação da realidade. Dessa forma, a fotomontagem favoreceu os temas sociais nos dois países.

Heartfield e Modotti estão associados às Vanguardas Históricas Artísticas: o Dadaísmo, o Surrealismo e o Construtivismo. Modotti não participou do Construtivismo, mas entrou em contato com as vanguardas pelo Estridentismo, que surgiu em 1923 encabeçado pelos poetas Manuel Maples Arce e German List Arzubide, como analisa Jorge Schwartz, quando estuda a relação entre arte e literatura na América Latina: “[...]motivados pela Revolução Mexicana de 1910 e pela Revolução Russa de 1917, os estridentistas distinguiram-se por lançar um movimento de vanguarda que tentou aliar a criação estética à revolução” (SCHWARTZ, 2008, p.187). Nos manifestos exaltavam a máquina, os novos meios de comunicação, a temática urbana aliada à revolução social pela linguagem, onde prevalecia a ideia do fragmento e da **montagem**. O movimento também contava com a participação dos pintores Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas e Jean Charlot. A fotografia de Modotti contribuiu no primeiro livro de 1926, quando foi publicada a primeira antologia estridentista. Nela estava, entre outras, a foto de fios telegráficos.

Imagem 9– Tina Modotti, *Fios Telegráficos*, 1925.



Fonte: <<http://fotografica.mx/fotografias/vista-parcial-del-sistema-telegrafico/>>. Acesso em: 2017.
Colección Manuel Álvarez Bravo.

Fios Telegráficos de Modotti nos levam às imagens posteriores dos brasileiros José Yalenti (1895-1967), Thomas Farkas (1924-2011), Geraldo de Barros (1923-1998), German Lorca (1922) e outros que fizeram parte do Foto Cine Clube Bandeirantes²³, fundado em São Paulo em 1939.

Apesar da similitude com o Futurismo na escrita dos manifestos, no palavreado agressivo e no estilo propagandístico, os integrantes do Estridentismo negavam tal influência. Defendiam que o que lhes interessava era a realidade e não o devaneio estético, como observa

²³ A fundação da entidade deve ser compreendida no contexto do fotoclubismo em expansão no país nas primeiras décadas do século XX, que tenta tirar a fotografia do registro documental, e a vê como uma forma de arte, em consonância com o trabalho de grupos renovadores internacionais. No interior do Bandeirantes, observa-se a experimentação de uma nova linguagem fotográfica, em trabalhos como os de José Yalenti (1895 - 1967), Eduardo Salvatore (1914) e Thomaz Farkas (1924-1911). Os trabalhos de Farkas desse período permitem flagrar a preocupação com pesquisas formais, exploração de planos e texturas, além da escolha de ângulos inusitados. A experimentação renovadora leva a uma progressiva simplificação de formas geométricas e acentuação de linhas vistas na chamada “fotografia arquitetônica” dos anos 1950 e nas fotos abstratas de Geraldo de Barros (1923 - 1998), que se notabiliza pelas cenas montadas, pelos recortes e desenhos sobre os negativos, evidente na mostra Fotoformas, realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - Masp, em 1950. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao13707/foto-cine-clube-bandeirante-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 2018.

o texto do pesquisador Francisco Javier Mora ao mencionar as declarações do jornalista Arqueles Vela,

Na verdade não temos uma semelhança muito forte ou profunda, nem vasto com o futurismo porque o futurismo, segundo eu entendo, era um desenvolvimento de possibilidades estéticas e o estridentismo era um atendimento à realidade imediata, uma coexistência com a existência imediata. Por isso, que éramos contra muitas realidades artísticas (VELA, 1935 apud MORA, 2000, p. 266, tradução nossa).²⁴

Pelas palavras de Vela, ao referir-se à realidade momentânea, podemos perceber nessa premissa a ligação com o Dadaísmo, já que suas obras continham a realidade factual. Com a fotografia de Modotti acontecia o mesmo. A temática da existência e a realidade social passam a ser perseguidas pela artista. Para compreendermos o alcance do movimento e o seu desdobramento nos grupos artísticos mexicanos, recorreremos novamente a Schwartz:

O estridentismo deixou uma herança singular, resultante muito mais do caráter coletivo e antológico dos seus adeptos do que da relevância de alguma obra. [...] Mesmo assim, o grupo estridentista foi capaz de escrever sua própria história e imprimir as marcas da guerrilha estética que despertou o México para as modernas correntes de vanguarda (SCHWARTZ, 2008, p.189).

Por outro lado, podemos observar o protagonismo de Modotti no Muralismo. Tal protagonismo não só é evidenciado nas suas fotografias, onde soube como ninguém interpretar o trabalho artístico dos pintores, mas também como modelo. A artista posou para os murais de Rivera, *La tierra dormida* e *La tierra oprimida* no Salão de Atos ex-capela de Chapingo. E ainda como revolucionária junto com seu companheiro Julio Antonio Mella no mural da Secretaria de Educação da Cidade do México, *Corrido de la Revolución*, na cena *El arsenal*.

²⁴Trecho original: “En verdad nosotros no tenemos una similitud muy fuerte, ni profunda, ni vasta con el futurismo porque el futurismo, según yo lo entiendo, era un devenir de las posibilidades estéticas y el estridentismo era un asistir a la realidad inmediata, una convivencia con lo inmediato de la existencia. A tal grado que nosotros estuvimos en contra de muchas realidades artísticas.”

Imagem 10– Tina Modotti –*La tierra dormida* – Diego Rivera



Fonte: Constantine (1979).

Legenda: Escola Nacional de Agricultura de Chapingo. Modelo: Tina Modotti

Imagem 11– Tina Modotti, *Arsenal*, Diego Rivera



Fonte: <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2010/2949>>. Acesso em: 2017.

Legenda: *En el arsenal, Corrido de la Revolución*, Secretaría de Educación Pública. Colección Tina Modotti, Archivo Fotográfico iie-unam.

A fotografia de Modotti tornou-se a preferida dos muralistas²⁵: Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero. A linguagem que a artista imprimiu nas fotografias dos murais foi fundamental para divulgação desta prática artística. Foi por meio das fotografias de Modotti publicadas na imprensa que o mundo conheceu a pintura revolucionária mexicana. “A precursora do fotojornalismo crítico no México também pintou, mas com luz, o que os artistas pintaram com pinceladas nas paredes da Secretaria de

²⁵Ver Alfaro (2006).

Educación Pública, da Universidade Autónoma de Chapingo e da Escola Velha de San Ildefonso”(INSTITUTO..., 2016, p.15, tradução nossa)²⁶.

Os elementos representados pelos muralistas como a natureza, os camponeses, o trabalho e a cultura indígena, que a artista destacou fotograficamente das pinturas, também são enfatizadas nas imagens que ela realizou da sociedade mexicana. *Camponês com páéuma* das imagensque melhor resume o vínculo estético entre as fotografias de Modotti e os muralistas. De uma forma sutil e subjetiva, representa o trabalho, sintetizando a relação triangular mão, ferramenta e trabalho. São mãos com calos, sua beleza está justamente na produção manual. Quando a fotógrafa elege o corte, o detalhe das mãos, ela o faz dentro de um grupo de fotos com esse tema, uma série fotográfica, como uma reportagem. Seu interesse recai na representação do coletivo, reflexão compartilhada com os muralistas.

²⁶Trecho original: “La precursora del fotoperiodismo crítico en Méxi co también pintó , pero con luz , lo que los artistas habían plasmado con pinceles en los muros de la Secretaría de Educación Pública , la Universidad Autónoma Chapingo y el Antiguo Colegio de San Ildefonso .”

Imagem 12– Tina Modotti, *Camponês com pá*, 1926.



Fonte: <<http://fotografica.mx/fotografias/campesino-con-pala/>>. Acesso em: 2017.
Colección Manuel Álvarez Bravo.

A estratégia artística de fotomontagem escolhida por Heartfield e Modotti, a fotografia como forma de propagação de ideias políticas, os insere na modernidade. Além do realismo crítico, da difusão do conhecimento artístico e da evidência das contradições sociais, a obra de ambos possibilitou o acesso e a compreensão do leitor sobre a construção dos códigos gráficos usados nos meios de comunicação, revistas e jornais. O objeto artístico é dessacralizado, aproximando-se da vivência do cotidiano, provocando a desautomatização do espectador, transformando-o pedagogicamente em colaborador. Conforme Benjamin,

O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores (BENJAMIN, 1994, p.132).

Utilizaram a técnica como componente de questionamento do modo de ver o fato na imagem fotográfica e seu uso como linguagem para modificar a mentalidade coletiva.

Conforme o pesquisador Marcos Fabris: “[...] sugere-se inclusive a possibilidade de indistinção cada vez maior entre artistas exclusivamente produtores e público unicamente consumidor” (FABRIS, 2017, p.162). Os dois artistas davam a resposta necessária aos anseios de luta e compromisso com o socialismo, no qual eram engajados. A forma é o próprio conteúdo, não disfarçando os processos. Ao contrário, desmistificando as imagens apresentadas no *mass media* como a verdadeira realidade. As obras de Heartfield e Modotti pretendem ser reflexivas, estruturando a realidade dialeticamente, mediando os processos sociais em curso. Portanto, suas imagens incorporam a dinâmica do conflito, despertando contradições na mente do espectador, possibilitando o rompimento com a continuidade da história.

Neste estudo, percebemos que a contradição é uma das premissas da imagem dialética de Benjamin, é nela que é assimilada a fratura histórica explicitada no livro *Passagens*,

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado: mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. Despertar. (BENJAMIN, 2006, p. 504).

A imagem dialética é um limiar, está no meio entre o agora e o instante da captura, portanto, contém dentro de si a imobilidade e o movimento. É o que podemos perceber na obra de Modotti: figuras femininas que agem, transformando e modificando seu meio de vida. O feminino em ação.

Em 1928, a fotógrafa visitou a região de Theuentepec, uma comunidade no interior do México. O resultado é um conjunto de imagens representando a mulher indígena e campesina nas atividades do cotidiano do seu *Pueblo*²⁷:

²⁷ Os exploradores espanhóis deram-lhes o nome de “pueblo”, que em espanhol significa “cidade”, “aldeia”. Hoje, o termo pueblo é usado tanto para as pessoas como para suas aldeias. Disponível em: <<https://escola.britannica.com.br/levels/fundamental/article/pueblo/574501>>. Acesso em: 2017.

Imagem 13– Tina Modotti, *Mulheres de Theuantepec*, 1929.²⁸



Fonte: <<http://issuu.com/fundaciontrespinos/docs/tinamodotti>>. Acesso em: 2017. Catálogo de exposição: Tina Modotti: fotógrafa y revolucionaria. Centro Cultural Borges. Argentina: Fundación TresPinos, 2012.

A série de fotografias de Modotti retira do contexto a figura tradicional da mulher mexicana invocada pelos artistas homens, que insistiam em representá-la como prolífica, sofrida e sacrificada, vivendo no interior como um local idílico. Ao contrário, ressaltava a beleza e a dignidade das suas modelos. Sempre mulheres ativas que se mantinham pela força do trabalho. De uma forma subjetiva, a fotógrafa desconstrói a imagem exótica estabelecida pelo olhar estrangeiro, representando o feminino dentro da sua realidade social: mulheres de pés no chão, que carregam o fruto do seu trabalho na cabeça, levam sua produção ao mercado para vender e prover o sustento da família. Não de uma maneira desditosa, mas com contentamento.

²⁸ Série de fotos de Tina Modotti montadas numa página só pela pesquisadora.

A sequência de fotos de Modotti vai além, permitindo que o espectador perceba nas vestes esvoaçantes o vestígio da cultura, o clima, a paisagem, a aridez da terra, o modo de vida da comunidade. A forma como a artista concebe a representação da mulher nos remete à importância histórica dessas imagens no tempo presente. Não simula a aparência de novidade, mas retira dela o discurso conservador que a continuidade valoriza.

Para Benjamin, a história não é uma marcha linear, mas um tempo aberto às possibilidades diversas do presente. A imagem da eternização do passado é feita pelo historicista, enquanto que o materialista dialético é crítico da história, questionando as relações sociais no regime vigente. A arte ou cultura são inseparáveis da concepção histórica da sociedade. O protagonismo das imagens dentro do materialismo histórico de Benjamin é compreendido na análise do filósofo Giorgio Agamben, “As imagens dialéticas são definidas pelo seu índice histórico, que as envia à atualidade.[...] a filosofia tem que lidar com o reconhecimento e a construção de tais imagens. A teoria benjaminiana não contempla nem essências, nem objetos, mas imagens”(AGAMBEN, 2012, p. 39).

As imagens de Heartfield e Modotti não se descolam da concepção histórica, pelo contrário, utilizam a linguagem para criticar a si próprias, provocando o confronto da representação do cotidiano, tanto no espaço urbano como no rural. O trabalho é um tema relevante para os dois artistas, assim como a infância. Ambos evidenciam a situação precária das crianças na Alemanha e no México no início do século passado. Elas estão, por exemplo, na foto de Modotti, publicada no *El Machete*, na página 75 e na propaganda política que Heartfield produziu para o candidato à presidência Ernst Thälmann do partido comunista alemão, *Kommunistische Partei Deutschlands* (KPD), em 1932.

No cartaz *Das Letzte Stück Brot*, o público é afrontado com a realidade socioeconômica do país na imagem de um menino maltrapilho, magro e faminto, com um pedaço de pão nas mãos. O texto não deixa dúvidas sobre a responsabilidade por esse problema social. Na parte superior, grifado em vermelho em letras grandes, diz o cartaz: *Das Letzte Stück Brot* (O Último Pedaço de Pão). Na sequência, a frase: *raubt ihnen der Kapitalismus* (roubado pelo capitalismo). E, na parte inferior, também em letras grandes: *Wählt Kommunisten!* (Elejam Comunista!) *Wählt Thälmann!* (Elejam Comunista!). No espaço interno, sobreposta à imagem da criança, utilizou uma fonte tipográfica imitando a escrita manual, na cor vermelha, destacando do fundo como se fosse um recado: *Kämpft für Euch und Eure Kinder!* (Lutem por vocês e pelos seus filhos!).

Imagem 14– John Heartfield, 1932.



Fonte: <<http://www.emuseum.ch/objects/8508/das-letzte-stuck-brot-raubt-ihnen-der-kapitalismus--kampf>>.

Legenda: Das letzte Stück Brot raubt ihnen der Kapitalismus. Kämpft für Euch und Eure Kinder. Wählt Kommunisten! Wählt Thälmann!

O artista usa o método da montagem e apropria-se das imagens existentes. É pelo choque, gerando um confronto com a realidade, que temos um novo significado. Apoiado pelo texto, sua obra subleva o espectador, combate o discurso conservador e insere o debate ideológico no cotidiano. Segundo Ferner (1976, p. 18-19 apud FABRIS, 2012, p. 9-10), Heartfield é “a mais poderosa antítese do ontem e, ao mesmo tempo, é a nova tese do amanhã”, pois uniu “a essência de uma nova arte com a existência de uma nova política.”

Heartfield e Modotti empregam a poética da montagem para facilitar a leitura crítica da realidade. O artista alemão satirizava o cotidiano. Já Modotti criticava mais subjetivamente. Com a técnica buscavam desmistificar os acontecimentos e usavam a fotografia como expressão artística nos meios de comunicação de massa. Pela oposição, pelo corte, pelo fragmento, pelo conjunto de imagens geravam uma sequência, um conflito. Desencadeavam, assim, imagens-sínteses, e tais quais os artistas da vanguarda soviética, tinham o propósito de sensibilizar o espectador para a cultura revolucionária.

1.3 A influência da montagem soviética nas obras de John Heartfield e Tina Modotti

Sabe-se que o meio básico (e único) que levou o cinema a adquirir uma força tão poderosamente emocional é a montagem.[...].O sucesso dos filmes soviéticos nas telas de todo o mundo se deve, de modo significativo, aos métodos de montagem que revelaram e consolidaram. [...].Por isso, para o desenvolvimento futuro do cinema, momentos importantes serão apenas os que fortalecerem e ampliarem os métodos de montagem que afetam o espectador. (EISENSTEIN, 2002, p. 225)²⁹.

Heartfield e Modotti eram artistas revolucionários ativos. Ele filiado ao KPD, Partido Comunista Alemão, e ela ao Partido Comunista Mexicano. Foram influenciados pela montagem da vanguarda soviética, pelas trocas artísticas entre os intelectuais socialistas e, no caso de Heartfield, pela proximidade e as visitas que fez ao país. A influência se deu, sobretudo, pelo cinema soviético. As teorias de Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, baseadas nos fatores de tempo e de espaço descontínuo e homogêneo resultam na montagem, ressaltando a luta de classes, como afirma Benjamin sobre o conceito de *refuncionalização* de Brecht,

[...] caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes.[...] não abastecer o aparelho de produção, sem modificar, na medida do possível, num sentido socialista (BENJAMIN, 1994, p.127).

Para compreender como isso ocorreu, vamos considerar suas experiências individuais, começando com o artista alemão. Em 1922, iniciam-se as relações artísticas entre Berlim e Moscou, com a exposição de arte russa na cidade alemã, estimulada por Willi Münzenberg³⁰ (patrocinador da AIZ). A partir desse ano, Berlim torna-se o eixo de intercâmbio cultural dos artistas soviéticos com o Ocidente, estabelecendo-se uma troca artística mútua. Eisenstein, por exemplo, antes de se dedicar ao cinema, aplicou a linguagem da interrupção narrativa do teatro vanguardista alemão nos palcos soviéticos. O teatro de vanguarda, ou teatro épico de Brecht, tinha interrupção da narrativa como método. De acordo

²⁹ Declaração Sobre O Futuro Do Cinema Sonoro. Zayavleniye. Escrito em 1928, publicado em agosto desse mesmo ano no nº 32 da revista Sovietki Ekran, de Moscou, e no nº 32 da revista Zhizn Iskusstva, de Leningrado.

³⁰ Willi Münzenberg, ativista político comunista. Münzenberg foi o primeiro presidente da Juventude Internacional Comunista de 1919-1920 e estabeleceu a Ajuda Internacional do Trabalhadores em 1921. Foi um grande propagandista para o Partido Comunista de Alemanha (KPD) durante a República de Weimar. Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Willi_Münzenberg>. Acesso em: 4 jul. 2017.

com Benjamin, “a interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como *épico*, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público” (BENJAMIN, 1989, p.133).

A resposta do cineasta nesse intercâmbio de processos artísticos vem pelo filme *O Encouraçado Potemkin* (1925), que faz sucesso na Alemanha antes de em seu próprio país. A cinematografia de Eisenstein e a fotomontagem têm práticas correspondentes, segundo Ades:

O uso no cinema de uma unidade espaço-temporal dinâmica, com rupturas e rápidas intercalações, a montagem alternada dos primeiros planos e de panorâmicas, a superposição de motivos, a dupla exposição e as projeções em telas divididas, tudo isso tem a sua equivalência na fotomontagem. Por isso Hausmann definiu a fotomontagem como um “filme estático” (ADES, 2002, p. 87, tradução nossa).³¹

A fotomontagem e o cinema soviético utilizam a montagem para ressignificar, reformular e fragmentar a narrativa. Interrompe-se o *continuum* histórico. O rompimento da unidade da narrativa é o elemento deflagrador no espectador, cuja verossimilhança com o real é corrompida pelos cortes do fotomontador, que ao interromper, cria uma nova imagem, reafirmando a manipulação e a construção da representação visual.

A despeito da afinidade que a concepção de montagem do artista alemão tem com as teorias cinematográficas de Sergei Eisenstein, o convite para intercâmbio artístico na União Soviética é fundamental para entender a produção das fotomontagens que Heartfield faz na AIZ a partir de 1930. Durante seis meses, ele viajou pelo país fazendo palestras e cursos de montagens para artistas, trabalhadores e oficiais do Exército Vermelho. Também apresentou seu trabalho numa exposição organizada em Moscou. Nesse período, retomou o contato com o crítico, o dramaturgo e jornalista Sergei Tretyakov³², que conhecera alguns anos antes na Alemanha e preconizava a *arte operativa*, como assinalou Benjamin, “distingue entre o escritor operativo e o informativo. A missão do primeiro não é relatar, mas combater. Não ser espectador, mas participante ativo” (BENJAMIN, 1989, p.123).

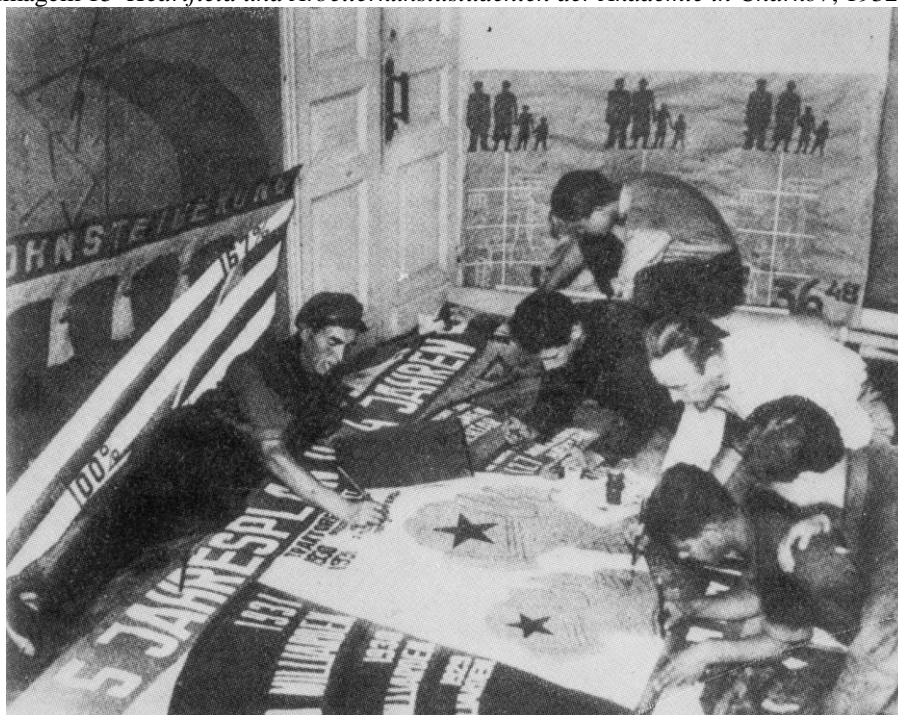
³¹ Trecho original: “[...]El uso en el cine de una unidad espaciotemporal dinámica, con rupturas y rápidas intercalaciones, el montaje alternado de primeros planos y de panorámicas, la superposición de motivos, las dobles exposiciones y las proyecciones en pantallas divididas, todo ello tiene sus equivalencias en el fotomontaje. Por eso Hausmann definió el fotomontaje como ‘filme estático’.”

³² Sergei Tretyakov: Escritor soviético, poeta e dramaturgo. Foi colaborador literário do diretor de cinema Sergei M. Eisenstein com quem fundou, em 1923, o Teatro Itinerante de Proletkult. Editor da revista Novy LEF. Expoente, juntamente com Ivanov e Mayakóvsky, do teatro revolucionário dos anos vinte. Suas obras faziam parte de um teatro de agitação, seus trabalhos dramáticos incluem: *Escutas, Moscou?* (1924) e *Ruge, China!* (1926). Em 1927 ele se juntou ao grupo *Nova Lef*, ao qual Mayakóvsky pertencia, e que defendia uma ‘literatura de realidades’, que deveria contribuir para a formação da sociedade. Na obra *Deng Shihua* (1930) expôs sua teoria literária. Inventou o gênero da ‘bioentrevista’, que ilustrou em *Gente de um só fogo* (1936), que inclui seus encontros com Bertolt Brecht e Erwin Piscator, entre outros. Foi o primeiro tradutor das obras de Brecht para o russo. Acabou sofrendo os expurgos stalinistas e foi assassinado pelo regime em 1937 (Tradução nossa). Disponível em: <<http://www.tercerainformacion.es/antigua/spip.php?article102112>> e <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tretiakov.htm>>. Acesso em: 2018.

No país soviético Tretyakov fazia parte do grupo *Outubro* fundado em fevereiro de 1930. De acordo com Annateresa Fabris,

Integrado por pintores (Aleksandr Deineka, Diego Rivera), designers (Gustav Klutis, Sergéi Senkin), arquitetos (Moisei Ginzburg, Aleksandr Vesnin), cineastas (Sergéi Eisenstein, Esfir Shub), o grupo Outubro tem como objetivo principal servir aos designers trabalhadores através da criação de uma propaganda ideológica, e da produção e organização direta de um modo de vida coletivo, de acordo com o manifesto publicado no *Pravda* em 5 de junho de 1928 (FABRIS, 2006, p.132).

Imagem 15—*Heartfield und Arbeiterkunststudenten der Akademie in Charkov, 1932.*³³



Fonte: Heartfield (1981, p. 253).

As ideias de Tretyakov baseavam-se na sua experiência na imprensa soviética, onde a distinção entre o autor e o público começavam a desaparecer. Heartfield e Tretyakov encontraram uma maneira para reduzir essa separação, para tanto recorremos à citação do estudioso Toni Mulet³⁴:

As narrativas de desindividualização e desprofissionalização da arte foram alcançadas mediante o método da apreensão factual, seja literário ou visual. O uso rigoroso das imagens e ideias tiradas da realidade da reportagem, sem qualquer inclusão artificial foi a base a partir da qual começou a retomada literária à *la Tretyakov* e o entendimento fotográfico à *la Heartfield*. O método factual, então, foi a base do processo de montagem (MULET, 2013, s.p., tradução nossa).³⁵

³³ Heartfield e estudantes de artes, na Academia Charkov.

³⁴ Toni Simó Mulet, professor e pesquisador do Departamento de Belas Artes da Universidad de Murcia, Espanha.

³⁵ Trecho original: “Las narrativas de desindividualización y desprofesionalización del arte eran conseguidas mediante el método de recaptación factual, sean literarias o visuales. La estricta utilización de las imágenes y las ideas tomadas de la realidad como reportaje sin ningún tipo de adición artificial era la base de donde partía

As fotomontagens realizadas por Heartfield e pelo grupo construtivista *Outubro* utilizavam o mesmo método: imagens factuais. A *arte operativa*, teoria de Tretyakov, e a combinação do texto e imagem na fotomontagem foram contribuições fundamentais para o trabalho de Heartfield nessa viagem na União Soviética. A partir de então, a textualização de suas fotomontagens se tornam características na revista AIZ do início da década de 1930 como afirma Mulet:

[...] uma influência da teoria factual literária e icônica debatida por Tretyakov e outros com o grupo de construtivistas de outubro. O discurso, o provérbio, a metáfora, o slogan político e o clichê como gatilho visual são assumidos por Heartfield após esse debate na Rússia, que define como exemplo paradoxal o jornal e a publicação informativa como o meio mais avançado para a apreensão total da realidade social (MULET, 2013, s.p., tradução nossa).³⁶

O intercâmbio e as experiências trocadas com os artistas soviéticos comprometidos com a construção de um mundo socialista forneceram mais subsídios para o artista, reafirmando o uso da estética como uma ética de expressão política para a mudança social. Segundo Mulet, “o trabalho de Heartfield realizado para a revista URSS *im bau*³⁷ corrobora com a mudança no método de montagem de Heartfield, a textualização passa a ser um complemento necessário para construir uma mensagem mais explícita” (MULET, 2013, s.p., tradução nossa)³⁸.

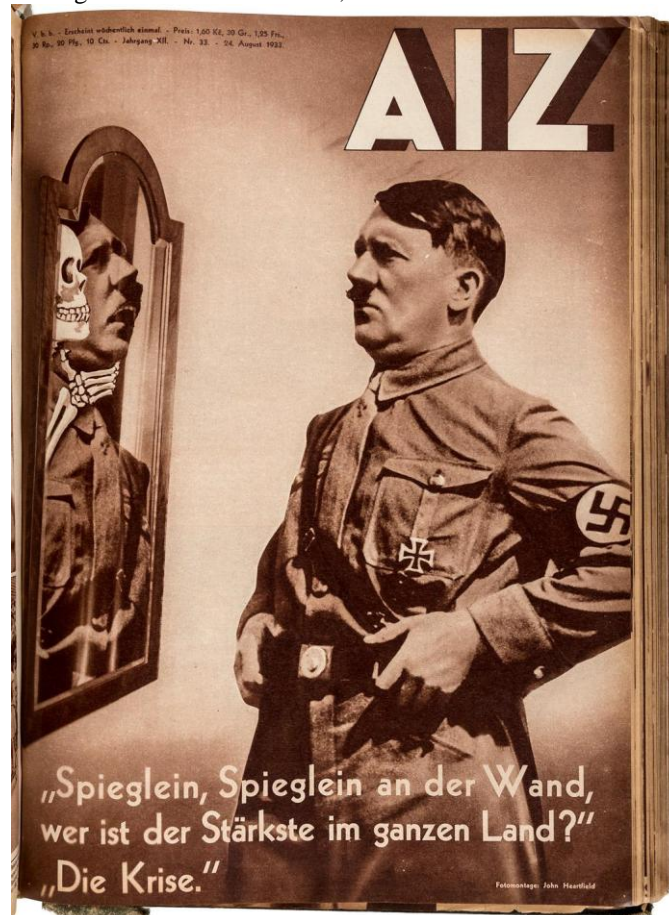
la recaptación literaria à la Tretyakov y la recaptación fotográfica à la Heartfield. El método factual, pues, era la base del proceso del montaje”.

³⁶ Trecho original: “[...]son una influencia de la teoría factual literaria e icónica debatida por Tretyakov y otros con el grupo de constructivistas Octubre. El adagio, el proverbio, la metáfora, el eslogan político y el cliché como disparador visual los asume Heartfield después de este debate en Rusia, donde se pone el ejemplo paradójico del periódico y la publicación informativa como el medio más avanzado para la recaptación total de la realidad social.”

³⁷ Durante anos, El Lissitzky e sua esposa Sophie Küppers dirigiram a revista da URSS em construção (fundada por Máximo Gorki) que foi traduzida para seis idiomas. A revista era o órgão mais difundido do regime no exterior e não economizava na experimentação soviética, de modo que todos sabiam que a URSS estava na vanguarda do mundo. Repleta de fotomontagens e colagens que ainda hoje são futuristas (e que marcariam um antes e um depois na edição, no design e na tipografia da mídia impressa e digital), a URSS em construção trouxe em suas capas o melhor da vanguarda russa. (Tradução nossa). Disponível em: <<https://historia-arte.com/obras/urss-en-construccion>>. Acesso em: 2018.

³⁸ Trecho original: “El trabajo de Heartfield realizado para la revista USSR *im bau* corrobora este cambio en el método del montaje de Heartfield, la textualización pasa a ser el complemento necesario para hacer el mensaje más explícito.”

Imagem 16– John Heartfield, *AIZ* 12 – Nº 33 – 24.08.1933



Fonte: Schwartz e Monzani (2012, p. 51).

Legenda: “Espelho, Espelho meu, quem é o mais forte em todo país? A crise.”

Modotti, assim como Heartfield, já era uma artista consagrada no México e na Europa quando os filmes soviéticos chegaram ao país. As relações diplomáticas entre União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e México começaram em 1924, mas o intercâmbio cultural e comercial se intensificou com a chegada da embaixadora Alexandra Kollontai, em 1925. Com ela vieram as teorias dos cineastas soviéticos que aportaram nos meios intelectuais através de seus filmes e manifestos.

De acordo com a pesquisadora Canale, Modotti já tinha referência de Kollontai como revolucionária russa, pelos textos publicados na Califórnia:

[...] Entre fins de outubro e começo de 1915, Alexandra fez palestras em São Francisco e Los Angeles. Não se sabe se Tina teve oportunidade de vê-la e ouvi-la, mas é muito provável ela ter lido no *Gale's Magazine*, de setembro de 1920, o artigo de Alexandra intitulado “Comunismo e Família” [...] (CANALE, 1989, p. 56).

Modotti ficou muito próxima da embaixadora durante o período em que ela permaneceu no México. As películas que chegaram a partir de 1927 provocaram uma mudança

na produção artística da fotografia, principalmente por influência das montagens nos filmes de Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. Vertov fez parte do movimento dos construtivistas e fundou os *kinoks*³⁹, documentários que registravam o cotidiano do povo. Segundo Ismail Xavier, teórico e professor de cinema brasileiro, os documentaristas-kinocs escreveram na “Variação do Manifesto”⁴⁰: “[...] Nós buscamos nosso ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o nos movimentos das coisas” (XAVIER, 1983, p.248). Construtivista como Tretyakov, Dziga Vertov preconizava a desindividualização na arte. Para ele, o cineasta e o espectador são agentes coletivos implicados na realidade revolucionária.

Ao assistir as películas de Vertov, Modotti entra em contato com um novo processo visual, a utilização da montagem dos elementos compositivos para expressão de ideias. A mensagem a ser divulgada era a propaganda política. De acordo com Lozada:

[...]Esses símbolos precisavam, portanto, de um método de montagem com um ritmo adequado que faria da imagem um discurso visual completo de acordo com a ideologia e a mensagem que se queria espalhar. Esse universo icônico desenvolvido pela fotografia derivou de Vertov e fez do Kinopravda um eixo iconográfico fundamental de referência visual e compositiva (RODRIGUEZ Y MENDEZ DE LOZADA, 2015, p.169, tradução nossa).⁴¹

Os filmes de Eisenstein trouxeram para Modotti o comprometimento com a causa revolucionária: como ser um ‘bom artista’ engajado socialmente. Novamente citando Lozada:

Ser um “bom artista” significava criar obras vivas que incitavam o público a compreender e formar inconscientemente uma coletividade que os estimularia a impulsionar a causa revolucionária. O artista deveria se comprometer de maneira absoluta com o meio, desenvolvendo um realismo possível apenas dentro da vanguarda socialista (RODRIGUEZ Y MENDEZ DE LOZADA, 2015, p.165, tradução nossa).⁴²

³⁹ Kinoks, o contato direto do olho da câmera com o evento filmado, a *verdadeira* realidade, ao contrário da ficção, que precisa do *plateau*. Aí se diferencia Vertov de Eisenstein: a ideia, a encenação e o *plateau*, tal como no teatro. “NÓS: variações do manifesto” é uma espécie de carta que faz a distinção entre o “cine-drama” russo-alemão e os filmes de aventura e romance americanos do cinema dos kinoks. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dziga_Vertov>e

<<https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/19/dziga-vertov/>>. Acesso em: 12 set. 2017.

⁴⁰ Dziga Vertov trechos do livro *Articles, Journaux, Projets*, Paris, Union Générale, dÉditions, 1972.

⁴¹ Trecho original: “Estos símbolos necesitaban, así, de un método de montaje con un ritmo adecuado que hiciese de la imagen un discurso visual completo acorde a la ideología y al mensaje que se deseaba difundir. Este universo icónico desarrollado por la fotografía derivaba de Vertov y hacía del Kinopravda un eje iconográfico fundamental de referencia visual y compositiva.”

⁴² “Ser ‘buen artista’ significaba crear obras vivas que incitasen al público a comprender y formar de modo inconsciente una colectividad que los estimulase hacia el impulso de la causa revolucionaria. El artista debía comprometerse de modo absoluto con el medio desarrollando un realismo posible sólo dentro de la vanguardia socialista.”

Além das referências visuais do cinema soviético e do comprometimento como artista revolucionária, como afirma Lozada, Modotti estava alinhada com a abordagem fotográfica recomendada pelos intelectuais socialistas. Em 1926 fotografa uma manifestação de trabalhadores colocando em prática as ideias de Sergei Tretyakov, só esclarecidas dois anos depois em artigo publicado na revista *Novy Lef*⁴³, criada por ele e Maiakóvski em 1927. Ao rebater as discussões entre a fotografia funcional e estética, Tretyakov evidencia que o tema e a linguagem não estavam dissociadas de um objetivo definido, a transformação dos fatos nos termos socialistas. Não era a função estética da fotografia que importava, mas esta poderia representar a realidade revolucionária. Tretyakov (1989, p. 272 apud FABRIS, 2006, p.128) toma como exemplo uma fotografia de manifestação para expressar sua teoria:

O ponto de vista adotado depende do objetivo pretendido: se a ênfase recair na multidão, dever-se-á fotografar verticalmente, em ângulo superior; se quiser mostrar-se a composição social da multidão, será necessário fotografar diretamente, escolhendo ângulos que deem a ver a profissão das pessoas pelas roupas e recorrendo a primeiros planos; se o foco for o avanço impetuoso da manifestação, os pés serão o elemento mais importante da imagem. Dever-se-á ainda optar pelo ângulo inclinado para criar “a ilusão da emanção de uma lava humana (uma indicação puramente estética)”. Se o objetivo for mostrar as exigências da manifestação, será necessário fotografar os cartazes na escala mais ampla possível, deixando bem nítidos seus dizeres; se quiser reproduzir-se a massa humana cristalizada em volta de uma força central, poderá ser usada uma exposição dupla: a fotografia da manifestação em ângulo superior será acrescentada a imagem de uma construção análoga (um formigueiro, abelhas num favo de mel, os anéis de um tronco etc.).

⁴³LEF é a abreviação de *Levogo Fronta Iskusstv* (Frente de Esquerda das Artes), denominação de um grupo de artistas responsável pela publicação das revistas *LEF* (1923-1925) e, posteriormente, *Novy Lef* (1927-1928), nas quais se difundiam propostas estéticas construtivistas e produtivistas. Os signatários do primeiro número de *LEF* foram Aseev, B. Arvatov (1896-1940), O. Brik (1888-1945), B. Kushner (1888-1937), V. Mayakovski (1893-1930), S. Tretyakov (1892-1937) e N. Chuzak (1876-1937). A primeira reunião pública dos Trabalhadores da Frente de Esquerda das Artes ocorreu em Moscou em 16-17 de janeiro de 1925. A auto-organização de artistas na *LEF* respondeu à fundação para oficial em 1922 da AKhRR (Associação de Artistas da Rússia Revolucionária), que atuou como centro de difusão do “realismo socialista”. (Nota do tradutor: A tradução, revista pelo autor, é de Luiz Renato Martins). Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/dossie2016_08_03_13_22_54.pdf>. Acesso em: 2018.

Imagem 17– Tina Modotti, *Caminhada dos Trabalhadores*, 1926



Fonte: Sotelo e Alvarez (2000, p.99).Col.Sistema Nacional de Fototeca, INAH. Pachuca, Hidalgo.Núm.Inv.35333.

Na imagem da *Caminhada dos Trabalhadores*, a artista realiza os princípios exemplificados pelo intelectual soviético, aliando com sua subjetividade. Aliás, a artista italiana não abriu mão da subjetividade na sua obra. Na composição, ocupa todo o espaço com o elemento comum, o sombrero, e cria pela técnica⁴⁴ a noção de movimento. Uma imagem quase abstrata. A diversidade formando uma unidade. Alia a plasticidade e a funcionalidade, produzindo uma imagem síntese e dialética, nos termos benjaminianos.

A influência da arte soviética foi fundamental nas criações artísticas de Heartfield e Modotti, seja pela experiência do artista alemão na URSS, seja pela profusão de imagens que chegavam do partido comunista até a artista italiana no México. A construção de um novo mundo, socialista e moderno, passa pelo processo associativo de montagem.No caso de Heartfield,utilizando os recursos industriais. Em Modotti, privilegiando a imagem da mulher, da criança, da condição humana. A máquina e as novas referências visuais como elementos pedagógicos e ideológicos para a conscientização coletiva e a luta revolucionária

⁴⁴Técnica obtida através do obturador. O obturador é um dispositivo mecânico que abre e fecha, controlando o tempo de exposição do filme.

foram métodos comuns entre os artistas da vanguarda de esquerda. As montagens de Heartfield e Modotti trabalhavam a linguagem associativa também como forma de reconhecimento entre espectador e a mensagem, como indica Fabris (2012, p. 12):

A concepção de montagem do artista alemão tem profunda afinidade com as teorias cinematográficas de Sergei Eisenstein. O princípio de montagem preconizado pelo cineasta soviético pode ser observado nos trabalhos de Heartfield, que manipula a contraposição e o choque de fragmentos icônicos para produzir uma imagem sintética, não raro, “mais forte por sua associação do que a soma de suas partes”.

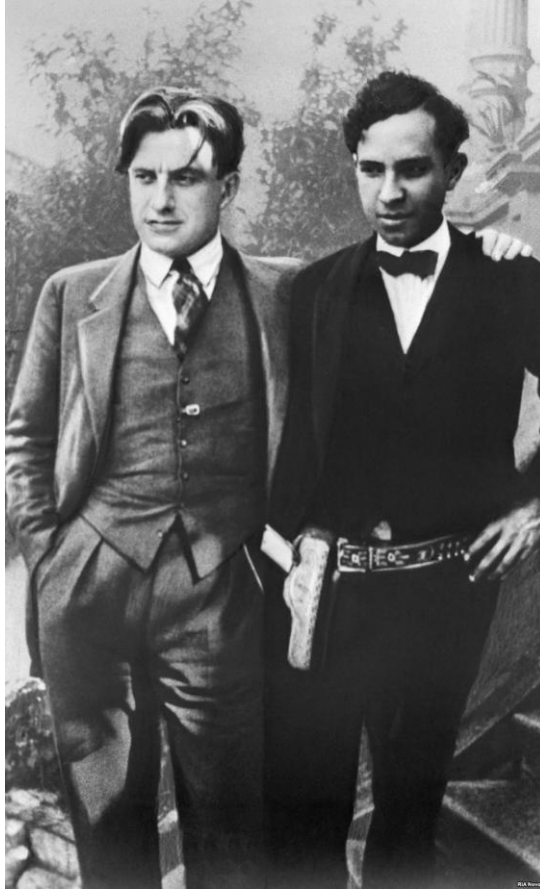
Na afirmação de Annateresa Fabris não há a citação das obras de Modotti, mas na sequência de suas montagens para o *El Machete* há a associação entre as imagens. Tal associação faz parte do discurso crítico e engajado que os cineastas Vertov e Eisenstein preconizavam.

A influência foi mútua. Eisenstein e sua equipe desembarcam no México em 1931, um ano após a expulsão da italiana, para conceber um filme, que resultou no *!Que viva México!*. O cineasta chegou ao país com várias referências artísticas, principalmente do poeta e amigo Maiakóvski que esteve lá em 1925. Possivelmente, Maiakóvski tenha sido o agente cultural que conheceu e fez circular as imagens de Modotti realizadas no México que evocavam os ideais revolucionários naquele período. A artista frequentava a embaixada soviética, conviveu e fotografou o poeta durante sua estada no país.

Outra referência para Eisenstein da cultura mexicana foi o muralista Diego Rivera, que visitou Moscou como delegado do Partido Comunista Mexicano em 1927. Permaneceu nove meses no país, fez palestras e colaborou com o grupo *Outubro*. No livro de Eduardo la Vega Alfaro, lemos o comentário de Eisenstein:

[...] Graças a Diego me interei não só do “dia dos mortos” mas também das outras fantasmagorias desse assombroso país [...] De uma maneira ou de outra o próprio gordo Diego, as fotografias de seus afrescos e seus coloridos retratos sobre o México, acenderam em mim ainda mais a minha vontade de ir para lá e vê-lo completamente com próprios olhos [...] (ALFARO, 2006, p.44-45)

Imagem 18– Tina Modotti - Vladimir Mayakovsky e Francisco Moreno, México, 1925.



Disponível em: <<https://thecharnelhouse.org/2015/09/12/a-tribute-to-vladimir-mayakovsky/vladimir-mayakovsky-at-the-gosizdat-publishers-in-moscow-in-1929/#main>>. Acesso em: 2017.

Sobre o comentário de Eisenstein cabe ressaltar que as fotos mencionadas são de Modotti. Além disso, o cineasta tinha informações de livros e revistas coletados antes de empreender a viagem ao México. Entre os quais, o livro *Idols Behind Altars*, de Anita Brenner com fotos de Tina Modotti e Edward Weston, e vários exemplares da revista *Mexican Folkways*, adquiridas na sua viagem a Berlim, onde foi exibido seu filme Encouraçado Potenkin. Mas ao chegar ao México, buscou mais exemplares da revista, conforme Alfaro:

Poucos dias após a sua chegada à capital mexicana, Eisenstein adquiriu outros textos que introduziram ainda mais na cultura, na arte [...], assim como vários números da revista *Mexican Folkways*, editada por Frances Toor e Jean Charlot e na qual, desde 1925, Diego Rivera atuava como diretor artístico e principal desenhista (ALFARO, 2006, p.44-45).

Como afirma Lozada, “as fotografias de Tina Modotti, encontradas na revista, foram de importância vital, exerceram uma influência fundamental sobre o filme que seria rodado no

país, onde se encontra a fusão perfeita dessa influência de ‘*viagem de regresso*’” (RODRIGUEZ Y MENDEZ DE LOZADA, 2015,p.177, tradução nossa).⁴⁵

Se Eisenstein tinha referências de Modotti apenas pelas suas fotografias quando esteve no México para a realização do seu filme, ao retornar a Moscou, encontrou-a pessoalmente, como relata Canale:

O fato de que Tina e Eisenstein se conheciam foi confirmado por uma testemunha. Pablo O’Higgins foi a Moscou em 1933 e visitou sua amiga: Ela me disse que Sergei Eisenstein havia chegado do México e seria bom ir vê-lo. Então o visitamos e constatamos que ele estava muito triste, pois seu material rodado no México ainda não havia chegado. Ele o tinha enviado a Upton Sinclair. Este prometera protegê-lo e mandá-lo o mais cedo possível para Moscou. Mas nunca o fez. Ainda me lembro que Tina perguntou a Eisenstein se ela poderia ajudá-lo, acrescentando que o faria com muito prazer (CANALE, 1989, p.187-188).

Pelo relato do pintor e ilustrador Pablo O’Higgins, observamos que Modotti, mesmo tendo ido trabalhar na ajuda humanitária do SVI, não deixou de transitar no meio artístico nem de promover o intercâmbio entre eles.

A pesquisa demonstra que as imagens das vanguardas circulavam entre os artistas engajados nos ideais revolucionários e entre diferentes países. Intelectuais e profissionais do meio artístico buscavam referência e inspiração uns nos outros com o objetivo de fazer da própria arte parte ativa da transformação social e política proposta pela revolução socialista soviética. Heartfield e Modotti são expoentes desse engajamento, pela suas criações artísticas, buscavam utilizar os elementos da realidade social, para dar visibilidade ao povo e facilitar a participação coletiva. Ou seja, socializando os meios de produção intelectual, como indica Benjamin, sobre a posição do artista revolucionário, “Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado”(BENJAMIN, 1994, p.13). A arte como instrumento de conscientização e libertação da população, sugerindo e questionando os fundamentos para uma nova sociedade. Portanto, uma nova linguagem para esse homem moderno do século XX que se encontrava alheio aos valores comunitários. Agravado pela desmoralização da experiência coletiva após a guerra –o distanciamento da capacidade de contar histórias – o esfacelamento dos vínculos familiares e a incapacidade de trocar experiências.

⁴⁵Trecho original: “fueron de vital importancia las fotografías de Tina Modotti, encontradas en la revista, que ejercieron una influencia fundamental sobre el filme que rodarían en el país donde se encuentra la fusión perfecta de esta influencia de tornaviaje.”

1.3.1 Análise das imagens

A nova realidade política, social e econômica na sociedade do pós-guerra demandava uma nova linguagem. John Heartfield e Tina Modotti, assim como outros artistas modernos, compreenderam que para esse novo homem, que tinha se desiludido e perdido a experiência comunitária após o conflito mundial, era necessário uma nova expressão artística. Desse modo, para compreender melhor a análise das próximas imagens, recorreremos ao texto *Experiência e pobreza* de Walter Benjamin.

O filósofo alemão inicia seu texto por um relato no qual um velho, pouco antes de falecer, informa aos seus filhos que há um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam mas não encontram o tesouro. Na época da colheita, o vinhedo produz mais que todos os outros da região. Só então os filhos percebem a mensagem do pai proporcionada pela experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho. Com isso, Benjamin relatava que a experiência é transmitida de geração em geração, dos mais velhos para os mais jovens, pelos provérbios, pelas histórias. Mas que agora, na sociedade moderna, essa narrativa natural da experiência rompia-se. Um dos fatores foi o abalo da sociedade na Primeira Guerra Mundial. Os combatentes voltavam silenciosos do confronto, não revelavam suas experiências. Benjamin explica: “Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes” (BENJAMIN, 1994, p.115).

Por isso, a falta de capacidade de transmitir a experiência é uma nova forma de miséria que passa a afligir o homem moderno. O desenvolvimento da técnica sobrepondo-se a ele. Essa pobreza de experiência, essa incapacidade de transmitir experiências é generalizada para toda a humanidade. Com isso, surge um novo tipo de barbárie. Mas o filósofo introduz um conceito novo e positivo para a barbárie. A capacidade do ser humano de começar algo novo, sem olhar para os lados e ser impelido para frente. Esse homem quer libertar-se de toda a experiência. Quer um mundo para ostentar toda sua pobreza interna e externa para e que dela resulte algo novo, decente.

Surge, portanto, um novo homem. O vínculo com o homem solene, nobre, tradicional é desfeito. São os artistas e intelectuais desiludidos com o século XX, mas também fiéis a ele que irão dar conta de uma nova linguagem para esse homem que acaba de nascer. A característica dessa nova linguagem é a sua dimensão construída e arbitrária, oposta à orgânica. Recusa a identificação com aspecto humano da linguagem, o princípio do

humanismo. A linguagem do homem moderno passa a ser técnica, não uma simples renovação da língua, “mas uma mobilização a serviço da luta ou do trabalho e, em todo caso, a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição”, afirma Benjamin (1994, p.117).

A partir das reflexões da linguagem de Benjamin retomamos as obras de John Heartfield e Tina Modotti. Dois artistas que não estão subjugados pela linguagem técnica, mas tiram dela o proveito para suas criações artísticas. Possibilitam que através de suas imagens essa sociedade exaurida pela destruição da experiência da cultura realize sua libertação. Heartfield e Modotti, bárbaros, pela concepção de Benjamin, retiram do cotidiano fragmentos da realidade, superam a melancolia do intelectual para construir pelo espírito crítico uma nova realidade. Assim, possibilitam que o homem moderno, que vive agora em função do trabalho para garantir sua subsistência, possa pela arte mobilizar-se coletivamente para um mundo mais livre, justo e igualitário.

Para essa análise, escolhemos duas obras: *Elegância e Pobreza*, de Tina Modotti e a capa da AIZ 11 – Nº 42 - 16.10.1932, *O significado da saudação de Hitler: homem pequeno pede grandes donativos*, de John Heartfield.

A imagem de Modotti foi produzida a partir de duas fotografias preto e branco justapostas, captadas com a câmera Grafflex⁴⁶, 5X7, de médio formato. Publicada no jornal *El Machete*, faz parte de uma série de fotomontagens produzidas em 1928 na Cidade do México.

O resultado é uma imagem achatada, a bidimensionalidade é construída graficamente, uma estratégia da propaganda. O que está acima: riqueza, dois homens, um servindo o outro.

⁴⁶ Grafflex Speed Graphic, produzidas de 1912 a 1973. Estava disponível em 2¼ x 3¼ polegadas, 3¼ x 4¼ polegadas, 5 x 7 polegadas e o formato mais comum de 4 x 5 polegadas. Era uma câmera lenta, cada exposição exigia que o fotógrafo alterasse o suporte do filme. Cada suporte de filme continha um ou dois pedaços de película de folha que tinham de ser carregados no suporte do filme em completa escuridão. Um disparo mais rápido poderia ser feito com o suporte de filme Grafmatic, um “trocador” de filme de seis folhas. Com pacotes de filmes, disparava-se tão rápido quanto se poderia puxar a aba e o obturador, e as embalagens de filme poderiam ser carregadas à luz do dia. Um adaptador de filme em rolo usava filmes de 120 ou 220 que permitiam 8 a 20 exposições por rolo, dependendo do modelo do adaptador. Um equipamento lento, comparado às câmeras Leicas que surgiram nessa época.

Imagem 19–Tina Modotti, *Elegância e Pobreza*



Fonte: <<https://i.pinimg.com/originals/ca/6b/3c/ca6b3ce92cd016f8e0237702aee827c0.jpg>>. Acesso em: 2017.

Figuras associadas às elites. Um homem elegante e letrado usa fraque e óculos pincenê; o outro, o mordomo, é um serviçal. Suas cabeças estão elevadas. O que está abaixo: pobreza, homem cabisbaixo. A mão cobre seus olhos, vestimenta simples, boné e chinelos, sentado no meio-fio de uma calçada, ao lado da ruína. A imagem de um operário excluído. O uso do boné identifica o personagem como um “Andy Caps”⁴⁷ (algo como “Zé do Boné”), usado com orgulho pelos operários, que faziam questão de serem identificados pelo acessório. Os bonés eram o símbolo de uma classe e eram usados para marcar a posição daqueles homens dentro da sociedade. O personagem está posicionado no centro da parte inferior da imagem. É realçado pelo contraste da textura da parede que se contrapõe à imagem plana do *outdoor*. O anúncio publicitário em cima do muro utiliza a técnica do desenho, à direita lê-se a frase: *Desde la cabeza a los pies, tenemos todo lo que requiere un caballero para vestir elegante*. (Da cabeça aos pés, temos tudo o que um homem precisa para ser elegante).

A definição da imagem deve-se à luz. A sombra projetada permite deduzir que a foto foi tirada próximo ao meio-dia, portanto foi possível utilizar um filme com sensibilidade menor e um diafragma maior. A escolha de uma película com sensibilidade baixa diminui a presença do grão fotográfico. Com o diafragma mais fechado, temos o foco em todos os planos. O resultado é uma imagem com uma grande nitidez e que contribui para a verossimilhança na representação fotográfica, aumentando o efeito de realidade na imagem.

O predomínio das linhas retas prevalece sobre as curvas delimitando os planos: os objetos são horizontais e os personagens verticais. Em primeiro plano, a rua; em segundo, a figura humana. O terceiro e o quarto planos são formados pela mureta e pelo muro com o anúncio. O corpo forma um triângulo virtual contrastando com o painel, um objeto retangular. Os dois são lisos, o que os destaca é a textura do fundo e seu tom neutro. Cria-se uma força visual aproximando o objeto do espectador, favorecendo uma leitura subjetiva e interpretativa do motivo da imagem.

A estrutura do muro tem blocos de tamanho definido. Na mureta, o relevo é enfatizado pelo aspecto deteriorado. Nessa imagem em preto e branco, a percepção dos diferentes materiais da estrutura urbana deve-se à nitidez e à perfeita graduação de tons de cinza que temos nos planos. Começando com um tom claro, o predomínio do cinza médio que vai escurecendo à medida que olhamos para o fundo da imagem. O muro é separado do painel pela diferença do claro e escuro. Graças à qualidade tonal e à revelação da cópia, encontramos uma grande variedade de tons. A ausência da cor na fotografia oferece uma conotação de

⁴⁷ Ver Hobsbawn (1998, p.92).

veracidade informativa. Apesar de uma escala tonal presente, temos ao mesmo tempo um grande contraste. No México a iluminação é mais contrastada. É a luz dos Trópicos acentuada quando na posição zenital, ao meio-dia. Dessa iluminação natural resultam sombras intensas, um esfriamento das cores em decorrência da alta temperatura de cor da luz do céu. O boné e o gesto da mão causam uma sombra no rosto, assim, não identificamos sua expressão. Mesmo a tomada sendo frontal, não temos o olhar do fotografado diante da câmera, temos a sua alteridade.

As diferentes texturas, a nitidez, a profundidade espacial, os planos delimitados pelas linhas e contrastes são reforçados pela escolha da reprodução vertical. A distribuição dos pesos proporcionam o equilíbrio na composição. A disposição dos elementos nos levam a uma forma habitual de leitura: da esquerda para direita e de cima para baixo. A criação da fotografia lembra um reclame, um cartaz de propaganda que utiliza a metalinguagem, a imagem dentro da imagem.

As marcas de interesse fundamentais recaem na figura do homem e no painel justaposto. As principais zonas da fotografia estão definidas pela regra dos terços⁴⁸, observados no pé esquerdo, na sombra do lado direito, na altura dos ombros, no respiro cênico entre a figura e o painel colocado na 'linha do horizonte'. A diretriz do rosto do desenho no painel incide no pé do protagonista. O planejamento estético, a imagem plana construída por Modotti transmite inércia. Os espaços vazios reforçam a sensação de abandono do protagonista frente ao mundo, intensificado pela dicotomia da realidade social e econômica que o anúncio no fundo informa. A imobilidade social imposta pelo capital. O muro como metáfora da segregação social. No desenho, um homem branco elegante. Na calçada, um homem pobre, possivelmente de tez indígena, população que continua sofrendo discriminação no México, segundo o pesquisador César Trueba:

A existência em uma mesma cidade de uma população de classe alta que tem mais de 70 por cento de origem européia e outra de classe baixa com mais de 50 por cento de origem indígena, é uma mostra da segregação social acompanhando a desvalorização do indígena (TRUEBA, 2016, p. 65, tradução nossa).⁴⁹

⁴⁸Regra dos Terços é uma técnica utilizada na fotografia para se obter melhores resultados. Para utilizá-la deve-se dividir a fotografia em 9 quadrados, traçando 2 linhas horizontais e duas verticais imaginárias, e posicionando nos pontos de cruzamento o assunto que se deseja destacar para se obter uma foto equilibrada. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Regra_dos_terços>. Acesso em: 2018.

⁴⁹Trecho original: "La existencia en una misma ciudad de una población de clase alta que tiene más de 70 por ciento de origen europeo y otra de clase baja con más de 50 por ciento de origen indígena es muestra de una segregación social que se acompaña de una desvalorización de lo indígena."

O muro como representação da opressão, impondo limites no personagem. Uma tradução plena dos dias atuais. Há um muro fronteiriço entre os Estados Unidos e o México que começou a ser construído em 1994, conhecido como Muro do México, que cobre um terço do território. O atual presidente americano, Donald Trump, decretou a sua ampliação ao longo de toda a fronteira mexicana. “O Muro do México é considerado também uma ‘barreira ideológica’, equivalente ao Muro de Berlim. Se na capital alemã o muro era uma divisão simbólica entre o mundo capitalista e o mundo socialista soviético, no presente caso, a divisão é entre o mundo desenvolvido e o mundo subdesenvolvido” (PENA, [2018]).

Assim compreendemos a extensão do significado do muro que Modotti utilizou estrategicamente na sua imagem. Uma imagem da desigualdade que produz uma mensagem clara e objetiva: a diferença de classes. O conflito para manifestar as contradições, como o método do cinema soviético de Eisenstein.

Como podemos notar, Modotti seguiu as recomendações do cineasta. Utilizou o seu repertório e sua técnica como linguagem didática para modificar pedagogicamente e socialmente o coletivo. Os recursos utilizados, como o gesto da mão que esconde o rosto, resultam num personagem anônimo, mas, ao mesmo tempo, universal. O individual é substituído pelo coletivo, transformando-o na representação do proletariado mexicano, oprimido pela classe que se encontra acima deste, representada pelo desenho de um “cavalheiro elegante”.

Uma imagem com função política, produzida por uma mulher moderna com plena consciência de que sua expressão artística poderia contribuir para uma nova sociedade com ideais socialistas, utópica e humanitária.

Imagem 20– John Heartfield, AIZ 11 – n. 42 – 16.10.1932



Fonte: Schwartz e Monzani (2012, p. 39).

Legenda: O significado da saudação de Hitler: homem pequeno pede grandes donativos.

Lema: Milhões estão atrás de mim. 1932. John Heartfield.

A obra de Heartfield reflete sua formação artística e seu posicionamento político. Participou ativamente do movimento Dadaísta na Alemanha e foi influenciado pelos construtivistas soviéticos. Essa fotomontagem foi publicada na capa da revista *Abeiter Illustrierte Zeitung – AIZ*, revista da esquerda alemã publicada entre os anos 1921 – 1933 em Berlim. Seu trabalho informava e satirizava a situação política e social do país. Nessa capa da *AIZ* em preto e branco, temos a fotografia de Hitler estendendo a mão para a figura que se encontra atrás dele. Gesto que corresponde à saudação nazista. Um homem de terno sem rosto estendendo um maço de cédulas de dinheiro para a mão aberta do ditador.

Distribuída nos espaços, temos três frases escritas com o mesmo tipo de letra: a primeira *DER SINN DES HITLERGRUSSES*: (O significado da saudação de Hitler:), a segunda precedida pela palavra *Motto: MILLIONEN STEHEN HINTER MIR!* (Lema: Milhões estão atrás de mim!) e no pé da página *Kleiner Mann bittet um große Gaben* (Homem pequeno pede grandes donativos). Esta montagem está relacionada com os êxitos eleitorais de Hitler (nas eleições para o Reichstag, no dia 31 de julho os nazistas conquistaram 230 dos 608 assentos) e suas tentativas para obter o apoio dos industriais da Renânia. Nesse caso, os industriais do aço que já tinham contribuído belicosamente com o Império na Primeira Guerra Mundial.

A concepção e a montagem das imagens criadas por Heartfield passavam por diversas etapas até a publicação na revista. Para compreender o processo do trabalho, recorremos a Evans:

Primeiro o artista fazia um esboço a lápis de uma ideia, encarregava-se da pesquisa sobre a imagem. Escolhida a imagem, um fotógrafo fazia a imagem original, além da cópia e da impressão, seguindo suas instruções com relação ao tamanho desejado. A combinação de fotografias era trabalho de Heartfield, mas frequentemente outra pessoa fazia o retoque. Completa a montagem preliminar, ela passava por mais quatro estágios de produção. Com base na montagem “original”, fazia-se um negativo em grande escala (em geral 13x18cm). Ele era retocado e tiras de texto eram anexadas. O negativo era, então, transformado em positivo. Por fim, do filme positivo os impressores faziam a chapa que eles utilizavam para reproduzir mecanicamente a fotomontagem. A revista era impressa pelo processo de fotogravura em chapa de cobre, que alcançava uma clareza de detalhes que nenhum outro processo de impressão podia igualar (EVANS, 2012, p.131-132).

A leitura da imagem é tradicional, da esquerda para direita, de cima para baixo. A linha diagonal garante a dinâmica da imagem, começa na figura do homem sem rosto, passa pelas mãos, seguindo até a cabeça de Hitler. Não temos a profundidade de campo, relativa à câmera e ao filme, temos a profundidade espacial. A bidimensionalidade aparece na escala e na posição das figuras na composição. A disparidade entre grande e pequeno ou alto e baixo

são construídas. Essa diferença ficcional e fantástica são parte da narrativa visual truncada para reafirmar a contradição do poder. A figura de Hitler fica diminuída diante do poder do capital que se agiganta sobre ele, ocupando todo o lado esquerdo da imagem. As técnicas compositivas são aplicadas para romper com a verossimilhança da representação do real. O desequilíbrio na escala das duas figuras provoca o choque no espectador. Resultam na desnaturalização dos elementos.

O contraste é “duro”, não tem uma escala tonal para atenuar a diferença do claro e do escuro. É utilizado para demarcar as linhas de contorno, para acentuar o volume e a textura dos objetos. A camisa amarrotada de Hitler é destacada pelo volume, já no terno o contraste e a nitidez permitem perceber a textura e tramas do tecido. A escolha da figura maior vestida com um terno reafirma a narrativa visual de poder. Salienta John Berger: “O terno, como conhecemos hoje, foi criado na Europa como um traje profissional da classe dominante [...]. Quase anônimo como um uniforme, foi o primeiro traje da classe dominante a idealizar um poder puramente sedentário” (BERGER, 2017, p. 64).

O texto e a imagem se completam. O sentido irônico é confirmado pela apresentação visual da expressão coloquial. Frases curtas, com padrão tipográfico conhecido na época, o tipo Kabel, desenhada para impressão pelo alemão Rudolf Koch em 1927. Letras maiúsculas e minúsculas, de tamanhos e espessuras diferentes conferem uma variedade à página. Uma tipografia simples para transmitir a mensagem de forma clara.

A força da imagem de Heartfield está no gestual. O movimento nas mãos é acentuado pelo efeito do “tremido” entre os dedos e as cédulas de dinheiro estendidas para a mão do ditador. Sem se descuidar da cena, acrescenta um anel nos dedos do poder. A ação está no centro da imagem, o espaço entre as figuras assegura a sua nitidez. A eloquência do gesto é o método que o artista usa para interromper a cena e deflagar no espectador o estranhamento. Desta forma, o artista alemão emprega na montagem fotográfica os preceitos do teatro épico de Bertold Brecht. Segundo Benjamin, “[...] quanto mais interrompemos alguém em ação, mais gestos obtemos. [...] O interesse é despertado naquele que se espantou; nele está o interesse em sua forma primordial” (BENJAMIN, 2017, p.13).

Heartfield cria uma nova narrativa para o gestual carismático nazista, desmistificando, tornando-o repulsivo. O espectador capta a essência da mensagem, como explica Berger:

A repulsa é a esse tipo específico de sordidez, que exala dos que exercem atualmente um poder político individual [...]. É endêmica na burguesia atual e no capitalismo avançado, mas de forma alguma exclusiva deles. Alimenta-se do abismo existente entre os objetivos que um político alega ter e as ações que ele de fato já decidiu empreender (BERGER, 2017, p. 46).

A imagem não reproduz uma situação, mas revela, deixando claras as relações de poder entre o regime nazista e os donos do capital, que ambos insistiam em esconder.

Para contribuir na análise das montagens de Heartfield e Modotti, recorremos a Jacques Rancière que procura esclarecer a função da justaposição, a mistura indiferente das significações e das materialidades que ele denomina como frase-imagem, a grande parataxe. Rancière confere à arte a medida estética para separar a manipulação dos corpos realizada pela linguagem e pela mercadoria. É a arte que constrói a medida do contraditório a partir dos elementos do senso comum. Para o filósofo, essa medida é designada como frase-texto, que manifesta-se na montagem da cinematografia ou na relação do dito e não dito de uma fotografia.

A construção pela justaposição nas obras de Heartfield e Modotti proporciona a potência disruptiva do encadeamento da frase-imagem. Utiliza duas ordens sensoriais para tirar o “torpor” do homem moderno fatigado pelo trabalho incessante. Ou seja, é na união dos elementos caóticos da sociedade que temos a grande parataxe defendida por Rancière: “A frase-imagem retém a potência da grande parataxe e não deixa que ela se perca na esquizofrenia ou no consenso” (RANCIÈRE, 2012, p. 57). A linguagem de Heartfield e Modotti trazem a medida do caos, desvelam a relação da mercadoria, das frases e da marcha cadenciada dos corpos manipulados, expondo o embrutecimento consensual da sociedade pobre de experiência.

CAPÍTULO 2 – PUBLICAÇÕES NA IMPRENSA

Toda fotografia é de fato um meio de testar, confirmar e construir uma visão total da realidade. Daí o papel crucial na luta ideológica. Daí a necessidade de compreendermos uma arma que podemos usar e que pode ser usada contra nós (BERGER, 2017, p. 107).

2.1 Publicações nos veículos de imprensa

John Heartfield e Tina Modotti tiveram o auge de suas produções artísticas no mesmo período, na década de 1920 e início dos anos 1930. Época em a fotografia passa a integrar o fazer artístico dos movimentos de vanguardas e a nova tecnologia é incorporada aos meios de comunicação de massa. Como afirma Freund:

A introdução da fotografia na imprensa é um fenômeno de uma importância capital. Ela muda a visão das massas. Até então o homem vulgar podia visualizar fenômenos que se passavam perto dele, na rua, na sua aldeia. Com a fotografia, abre-se uma janela para o mundo. [...] A fotografia inaugura os *mass media* visuais quando o retrato individual é substituído pelo retrato coletivo. Ela torna-se, ao mesmo tempo, num poderoso meio de propaganda e de manipulação. O mundo em imagens é conformado segundo os interesses daqueles que são proprietários da imprensa: a indústria, a finança, os governos (FREUND, 1989, p.107).

Após a Primeira Guerra Mundial, houve um grande crescimento dos veículos de comunicação. Foram fundados vários jornais e revistas ilustradas. Outras foram remodeladas, pois era necessário um rejuvenescimento criativo diante das mudanças. O impulso aconteceu principalmente na Alemanha, onde jornais como o *Berliner Illustrierte Zeitung* e o *München Illustrierte Presse* tinham uma tiragem de 2 milhões de exemplares cada um. É neste cenário que surge o jornalismo fotográfico, incentivado por Stefan Lorant, então diretor do jornal *München Illustrierte Presse*. Lorant foi um dos primeiros a perceber que o público, além de saber sobre fatos e personalidades, interessava-se pelas informações do cotidiano. Conhecedor do mercado, estimulou fotógrafos a contarem uma história por meio de várias fotografias sobre um único assunto. Assim, utilizando uma imagem como elemento principal preenchia várias páginas distribuindo as demais fotografias de acordo com as informações do texto. Muito semelhante ao formato do jornalismo praticado hoje, conforme Fabris:

A reportagem fotográfica, dotada de um começo e de um fim que eram definidos pelas unidades de tempo, lugar e ação, articulava-se em volta de uma imagem central, capaz de resumir todos os elementos da história, e de um determinado

número de fotografias que a ladeavam de maneira a detalhar o enredo principal (FABRIS, 2003,p.21).

O tratamento dado à fotografia nessa nova imprensa que florescia foi incrementado graças ao trabalho dos repórteres fotográficos como Erich Salomon (1888-1944)⁵⁰ e Alfred Eisenstaedt (1898-1995)⁵¹, entre outros, que foram pioneiros em reportagens fotográficas e beneficiaram-se do surgimento de novas câmeras fotográficas e tecnologias. Salomon, considerado o pai do fotojornalismo, foi um dos primeiros a fotografar pessoas em ambiente fechados sem que as próprias percebessem. Não eram mais imagens posadas e sim espontâneas, o que interessava era o assunto e a emoção que suscitava. De acordo com Walthe et al. (2005, p. 636):

É evidente que as máquinas “rápidas” como a Leica e a Emanox⁵², tão fáceis de manejar uma como a outra, juntamente com a maior sensibilidade da película que estava agora disponível, serviram de base técnica para despertar o fotojornalismo – mas o sucesso enorme conseguido deveu-se às conquistas individuais dos fotógrafos e às ambições editoriais ao utilizarem imagens para contar histórias. No processo, a estrutura dos repórteres tornou-se cada vez mais fílmica, num trabalho combinado de fotografias individuais cheias de conteúdo com uma montagem inspirada.

Com o fotojornalismo na Alemanha, surgiu um novo estilo de fotografar. Essa mudança foi rapidamente e amplamente compreendida pelos veículos de imprensa, que passaram a utilizar como analogia da realidade, valendo-se da mensagem mais conveniente. Capaz, portanto, de manipular ideologicamente os leitores. Como esclarece Annateresa Fabris:

O pensamento de Bertold Brecht que detecta no fotojornalismo burguês uma tremenda arma contra a verdade. O material apresentado diariamente pela imprensa, que parece ter aspecto de verdade, só serve para obscurecer os fatos, posto que a câmera é capaz de mentir tanto quanto a máquina de escrever (FABRIS, 2003, p.22).

O combate de Brecht à manipulação do espectador pela imprensa burguesa era legítimo, já que, na terra de Johannes Gutenberg, a leitura dos jornais tornou-se usual e havia

⁵⁰ Erich Salomon foi o grande impulsionador do fotojornalismo moderno. Acompanhado de uma câmara fotográfica *Ermanox*, de pequeno formato, registrou os grandes acontecimentos políticos nos anos 1920-1930. Salomon captava personalidades do mundo político em conferências ou debates. Silencioso e rápido, implementou mudanças na prática da fotografia de imprensa ao registrar de uma forma instantânea autoridades em gestos casuais. Erich Salomon nasceu a 28 de Abril de 1886 em Berlim e faleceu em 1944 num campo de concentração de Auschwitz, durante a Segunda Guerra Mundial.

⁵¹ Alfred Eisenstaedt, nasceu na Polónia, mudou-se para Berlim aos 8 anos de idade, em 1933, com a ascensão do Nazismo imigrou para os Estados Unidos. Trabalhou principalmente para a revista *Life*.

⁵² Câmeras “portáteis”, não necessitavam de tripé, lentes luminosas e visão direta – SLR- usa um sistema de espelhos de movimento semiautomático que permite que o fotógrafo veja exatamente o que será capturado pelo filme ou pelo sistema de imagem digital. Disponível em:

<<http://obviousmag.org/archives/2009/09/ermanox.html>>. Acesso em: 1º jun. 2017.

uma grande oferta de títulos, principalmente em Berlim. De acordo com a pesquisadora Fabris:

[...] Contava com 147 jornais em 1927, alcançando a cifra de 2.633 publicações entre diários e revistas no ano seguinte. Berliner Lokal-Anzeiger, Der Tag, Berliner Nacht-Ausgabe, Berliner Tageblatt e Die Vossische Zeitung eram os principais órgãos da cidade. Os partidos políticos dispunham também de publicações próprias: Vorwärts e Tempo (Partido Social-Democrata), Die Rote Fahne e Die Welt am Abend (Partido Comunista), Der Völkische Beobachter (Partido Nacional-Socialista). O jornal mais popular era de tendência liberal, Berliner Börsen Courier. A esquerda dispunha também de um semanário, Die Weltbühne — entre cujos colaboradores estava Kurt Tucholsky — que exercia uma grande influência intelectual em Berlim, embora tivesse uma tiragem restrita de 16.000 exemplares para o resto do país (RICHARD, 1993, p. 139-142 apud FABRIS, 2003, p. 33).

O trabalho de Heartfield e Modotti na imprensa prosseguiu de maneira contrária às pretensões das empresas jornalísticas, diferenciado-se pelo conteúdo da imagem como discurso social, político e revolucionário.

2.2 John Heartfield na imprensa

A maior parte dos trabalhos publicados por Heartfield na imprensa foram no período da República de Weimar (1919-1933), época de grandes transformações sociais e políticas na Alemanha. Suas publicações sempre foram em veículos alinhados à ideologia de esquerda. Ainda no movimento dadaísta, junto com George Grosz e com seu irmão Wieland Herzfelde, dono da editora Malik Verlag, colaborou com publicações satíricas *Jedermann sein eigener Fussball* (Todo mundo é dono da sua própria bola de futebol). Foi nesse tablóide de circulação bimestral, no qual o artista foi designer e editor, que produziu suas primeiras fotomontagens na imprensa. A imagem a seguir traz a montagem da fotografia de Herzfelde dentro de uma bola de futebol, acenando com o chapéu. Na parte inferior, abre-se um leque com uma fotogaleria parodiando Ebert, chanceler alemão, e os líderes políticos da Assembleia Nacional de Weimar, acompanhada da legenda: *Preishausschreiben* (Concurso aberto!) *Wer ist die Schönste ??* (Quem é o mais belo??) *Deutsche Mannes Schönheit I* (Beleza Masculina Alemã I) No final, em letras maiores: *Die Sozialisierung der Parteifonds* (A socialização dos fundos partidários).

Publicada algumas semanas depois da retaliação que os comunistas sofreram por parte do governo alemão, que culminou com o assassinato dos líderes Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo⁵³, a edição foi confiscada pela polícia.

Imagem 21 – John Heartfield, *Jedermann sein eigener Fussball*, 1919.



Fonte: <<http://republicdomain.net/redada/jedermann-sein-eigener-fussball/>>. Acesso em: 2017.

Com Grosz, Heartfield colaborou nas publicações *Die Pleite* (A Falência) e *Der Knüppel* (O Porrete)⁵⁴, semanário do KPD. Também publicou no jornal *Die Rote Fahne* (A Bandeira Vermelha), do grupo Espartaquista⁵⁵, fundado por Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo. Vale ressaltar o *Der Knüppel* por ter explicitada sua temática satírica na capa: *Satirische Zeitschrift* (Revista Satírica).

⁵³Em 1918, Karl Liebknecht fundou com Rosa Luxemburgo o Partido Comunista da Alemanha (KPD), ambos presidentes do partido. Após o fracasso do levante espartaquista de Berlim contra o governo provisório de Friedrich Ebert, em janeiro de 1919, Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo foram assassinados por oficiais do Exército. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/biografias/karl-liebknecht.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 2018.

⁵⁴*Die Pleite* (A Falência), 1919-20, 1923-24; *Der Knüppel* (O Porrete), 1923-1927.

⁵⁵A Liga Espartaquista (alusiva a Spartacus, líder da maior revolta de escravos da Antiga Roma) era uma facção dissidente da social-democracia alemã. Foi fundada, em 1915, por Rosa Luxemburgo, Karl Liebknecht, Clara Zetkin entre outros e já tinha desempenhado um papel importante na revolução alemã de 1918. Disponível em: <<https://www.esquerda.net/artigo/memorias-revolta-espartaquista-na-alemanha/35347>>. Acesso em: 2018.

Imagem 22– John Heartfield, *Der Knüppel*, 1927. März, p. 172.



Fonte: Heartfield (1981, p. 172).

Legenda: *Und wenn er noch so bellt, die Sterne scheinen doch* (Mesmo que ele continue latindo, as estrelas continuam brilhando. Tradução nossa).

Heartfield passa a ser colaborador regular da *Arbeiter Illustrierte Zeitung*(AIZ) a partir de 1930. Responsável pelas capas e pela edição da revista, estava cada vez mais interessado em explorar a fotomontagem de forma satírica na imprensa. Para David Evans, ele criou uma linguagem mista, “Com efeito, ele inventou um novo híbrido que combinava uma técnica relacionada com a vanguarda do século XX e a tradição muito mais antiga da caricatura”(EVANS, 2012, p. 117). Para exemplificar a observação de Evans, recorreremos às palavras do pesquisador Marcos Fabris, “caricaturas fotográficas (à la Honoré Daumier) que explicitam as marcas do trabalho do artista”(FABRIS, 2017, p. 164).

Imagem 23 – John Heartfield, *Die Rote Fahne*, 1928.



Fonte: Heartfield (1981, p. 160).

A revista AIZera patrocinada pelo deputado comunista Willi Münzenberg⁵⁶, que desde 1921 tornara-se o principal articulador da mídia de esquerda europeia. Impulsionou várias publicações e a AIZera, talvez, a mais influente do movimento na época. Circulava na Alemanha, Tchecoslováquia, Suíça, Áustria e países fora do continente europeu. Seu público era integrado por funcionários públicos, profissionais liberais, autônomos, donas de casa, jovens e operários. Conforme salienta Fabris:

A revista tem seu início em *Russland im Bild*, publicação mensal fundada em 1921 por iniciativa do Socorro Operário Internacional, com uma tiragem de 100.000 exemplares. Em 1923-1924 transforma-se em *Hammer und Sichel* e, posteriormente, em *Arbeiter Illustrierte*, passando a ser uma publicação quinzenal (1925). Alcança uma tiragem de 220.000 exemplares em 1927: passa a ser semanal sob o nome de *A-I-Z*. Em 1931, alcança 500.000 exemplares e sofre uma nova transformação no nome, que passa a ser grafado AIZ(FABRIS, 2003, p.34).

⁵⁶ Willi Münzenberg, ativista político comunista. Münzenberg foi o primeiro presidente da Juventude Internacional Comunista de 1919-1920 e estabeleceu a Ajuda Internacional do Trabalhadores em 1921. Foi um grande propagandista para o Partido Comunista de Alemanha(KPD) durante a República de Weimar.Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Willi_Münzenberg>. Acesso em: 4 jul. 2017.

O projeto gráfico da revista era composto de várias seções: artigos sobre política nacional e internacional; romances publicados em capítulos; poesia; uma página destinada à mulher ou à criança; uma página de piadas e palavras cruzadas. As capas da revista eram elaboradas por Heartfield. Seu trabalho combatia, denunciava e criticava os regimes políticos com os quais conviveu: primeiro o imperialismo, depois a República de Weimar, culminando com a ditadura nazista de Hitler.

Imagem 24 – John Heartfield, Tempo e Vorwärts, 1930.



"Reading the Bourgeois Press Makes You Blind and Deaf. Throw Away These Stupid Bandages!," February 1930

Fonte: <<http://amt.parsons.edu/illustration/review-of-a-new-book-on-john-heartfield/>>. Acesso em: 2017.

Legenda: Quem lê os jornais burgueses fica cego e surdo. Fora com essas ataduras de estúpidas!

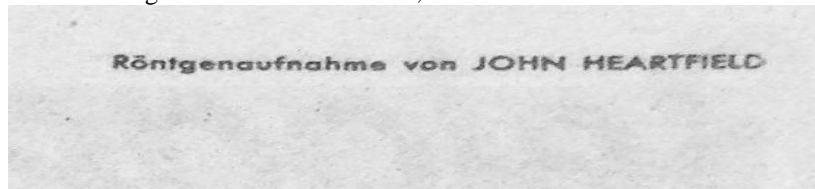
Tempo e Vorwärts é uma das primeiras fotomontagens realizadas pelo artista para a revista AIZ. Publicada em 9 de fevereiro de 1930, tem como alvo a imprensa do Partido Social Democrata Alemão, o *Sozialdemokratische Partei Deutschlands* (SPD). Utiliza a imagem de uma cabeça em forma de repolho, embrulhada nas páginas dos dois jornais que representavam o SPD, como reprovação ao papel desempenhado pelos veículos que apoiaram a coalizão do SPD com outros partidos, deixando de fora os partidos comunistas, nas eleições de 1928. A montagem vem acompanhada da legenda na parte inferior da página: *WER BÜRGERBLÄTTER LIEST WIRD BLIND UND TAUB. WEG MIT DEN*

VERDUMMUNSBANDÄGEN!(Quem lê os jornais burgueses fica cego e surdo. Fora com essas ataduras estúpidas!). A legenda e a imagem de um corpo aprisionado em uma cabeça sem identificação advertem o leitor sobre o controle e a manipulação das informações pela imprensa burguesa.

A elaboração das capas da AIZ era colaborativa. O artista contava com a participação de vários profissionais para desenvolver a tarefa. Dos editores com quem discutia o tema aos fotógrafos que produziam ou pesquisavam fotografias, passando pelos trabalhadores da gráfica. Um dos mais participativos era seu preoprio irmão, era Herzfelde com quem trocava ideias constantemente e cuja parceria vinha desde o movimento Dadá.

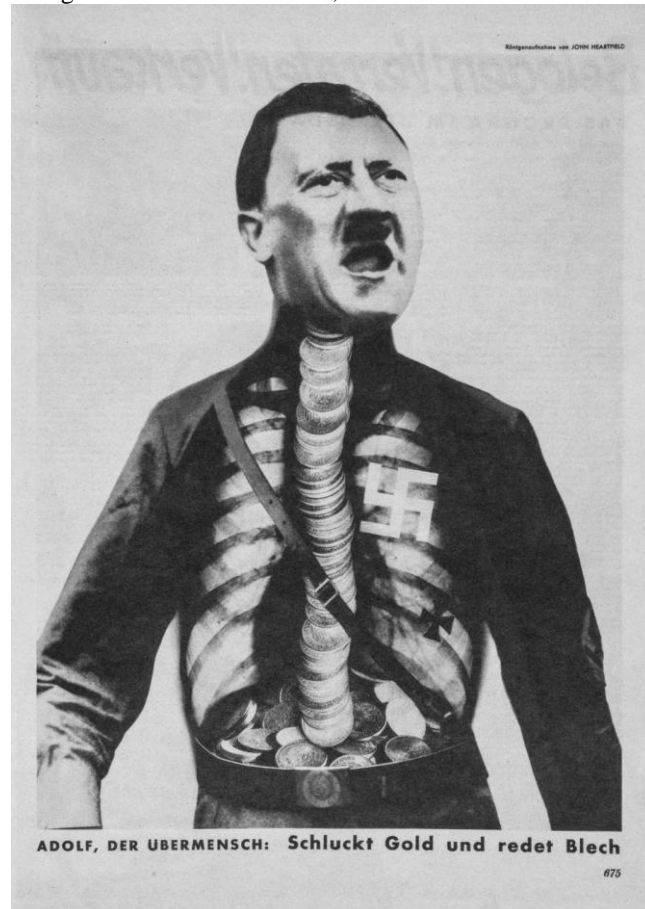
Heartfield tinha um cuidado especial com a autoria do seu trabalho, punha sua assinatura impressa no negativo com o texto ou então assinada à mão no layout das montagens. Muitas vezes, acrescentava notas irônicas como parte dos créditos. É o que se observa no canto direito da fotomontagem *ADOLF - DER ÜBERMENSCH: Schluckt Gold und redet Blech*. (Adolf, O Super-homem: engole ouro e jorra bobagens). Na nota está: “Raio-X por John Heartfield”.

Imagem 25 – John Heartfield, *AIZ 11 – n. 29 – 17.11.1932*



Legenda: Detalhe recortado da Imagem 26, localizada no lado direito, na parte superior da imagem.

Imagem 26 – John Heartfield, *AIZ 11 – n. 29 – 17.11.1932*



Fonte: Schwartz e Monzani (2012, p. 29).

Em oposição ao fotojornalismo vigente, que arrogava para si a representação da realidade, Heartfield deixava clara a técnica de explorar a caricatura e a fotografia para denunciar a manipulação dessa mesma realidade. O texto era utilizado para reforçar a interpretação das montagens, conforme a troca de experiência com os artistas soviéticos. Desse modo, seguia as recomendações de Benjamin, que assim como Brecht, defendia que as imagens sempre fossem acompanhadas de legenda. Segundo Benjamin, “temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário” (BENJAMIN, 1994, p. 129). Outra preocupação do artista era quanto à receptividade da mensagem, como escreve a historiadora Ades: “Heartfield sempre insistiu em colocar exemplares das revistas expostas juntas com a original, para deixar claro que suas obras eram propaganda política dirigida para um grande público e não obras privadas únicas e irreproduzíveis” (ADES, 2002, p.43, tradução nossa)⁵⁷.

⁵⁷Trecho original: “Heartfield siempre insistió en colocar ejemplares de las revistas expuestas junto al original, para subrayar el hecho de que sus obras era propaganda política dirigida al gran público, y no obras de arte privadas, únicas e irrepetibles”.

No período de 1930 a 1938, publicou 237 fotomontagens na capa ou contracapa da revista.

Imagem 27 – John Heartfield, *AIZ* 12, n. 31, 10.08.1933



Fonte: Schwartz e Monzani (2012, p. 152).

Legenda: Instrumento nas mãos de Deus? Brinquedo nas mãos de Thyssen, John Heartfield.

O artista denunciava a ideologia nazista e as suas relações com o grande capital, especialmente a indústria alemã. A imagem acima, publicada na *AIZ* estampa o rosto de Fritz Thyssen, industrial filiado ao partido nazista manipulando Hitler. O procedimento dos industriais do aço já era conhecido dos alemães desde a Primeira Guerra Mundial. Segundo a pesquisadora Isabel Loureiro, “De um lado a miséria, de outro lucros fabulosos das indústrias de material bélico (Krupp, Thyssen e Stinnes) [...]” (LOUREIRO, 2005, p.47). Na montagem, o artista faz uma paródia às declarações dos porta-vozes nazistas de que o Führer, ‘no cumprimento de seus deveres’, seria um ‘instrumento nas mãos de Deus’. Para Gisèle Freund: “[...]O seu efeito reside na simplicidade da composição que sugere ideias compreensíveis para todos. Nas suas mãos a fotografia torna-se uma terrível arma para a luta de classes” (HEARTFIELD, 1969 apud FREUND, 1989, p.186). Pela tesoura de Heartfield, o

ditador nazista se torna um fantoche nas mãos do Rei do Aço alemão e não de Deus. Com isso, esvazia o discurso nazista, desacreditando seu líder diante do espectador.

Portanto, a contribuição de Heartfield para a imprensa comunista alemã foi substancial, como artista e ativista dentro do contexto político e social. Mesmo nas situações mais adversas, conseguiu manter o senso crítico, a criatividade e, principalmente, o humor. De personalidade colaborativa, Heartfield buscou inspiração coletiva para muitas de suas obras e incentivou o diálogo artístico com discurso socialista, sobretudo na revista AIZ.

2.3 Tina Modotti na imprensa

Como exposto no início do capítulo, a fotografia de Tina Modotti vinha na contramão das imagens da imprensa na época. O objetivo do seu trabalho era explicitar a luta ideológica e contestar o sistema vigente. Para tanto, empenhou-se em colaborar com jornais e revistas ligados aos movimentos sociais, políticos e culturais de esquerda no México e em outros países. Foi o companheiro Julio Antonio Mella que a estimulou a trabalhar no *El Machete* e fazer fotorreportagens para o jornal.

O jornal *El Machete* (O Facão), foi um dos principais veículos para publicação dos seus trabalhos. Criado em 1924, começou como um jornal-mural do Sindicato de Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores mexicanos que reivindicavam a arte acessível ao público. A publicação tinha como símbolo no alto da página um punho segurando um facão vermelho e era repleto de xilogravuras vermelhas, pretas e brancas. De acordo com Canale:

Graças a seu formato pouco comum, ele podia ser colocado como um cartaz, nos muros e nas cercas. Essa revista vivia sobretudo das ilustrações de Siqueiros, Orozco e Xavier Guerrero; chamaram-na *El Machete*, e Graciela Amador – então esposa de Siqueiros – redigiu uns versos que encabeçavam a primeira página:

O machete serve para cortar cana,
para abrir veredas nas florestas densas,
decapitar as cobras, destruir toda erva daninha
e baixar a soberba dos ricos sem compaixão. (CANALE, 1989, p.80).

Imagem 28 – Logotipo do periódico El Machete



Fonte: <http://elmachete.mx/wpcontent/uploads/2015/10/11874440_924496854256437_730541478_o.jpg>.

Acesso em: 2017.

Pelo que pudemos notar, a mensagem exposta pelos intelectuais que conceberam o periódico tinha o propósito de engrandecer o trabalho através da ferramenta utilizada, mas também radicalizava o discurso em relação ao poder vigente. A publicação era quinzenal e os colaboradores das primeiras edições eram todos amigos de Modotti. Destacam-se os muralistas David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco e Xavier Guerrero. Além desse trio, contava com a colaboração do economista e professor alemão Alfons Goldschmidt⁵⁸ e do jornalista americano Bertram Wolfe⁵⁹. Os dois últimos foram responsáveis pela organização do Partido Comunista no México. Vale ressaltar que Goldschmidt também colaborava com a revista *AIZ*, o que reforça a hipótese do intercâmbio artístico entre Heartfield e Modotti.

Em 1925, Tina Modotti começa a contribuir com a publicação que passa a ser semanal. Como ressalta Hooks: “O *El Machete* se torna o órgão oficial do Partido Comunista mexicano em 1925... Passa a circular duas vezes por semana com tiragem de 10 mil exemplares.” (HOOKS, 1997, p.125). Nesse mesmo ano, o poeta Maiakóvski esteve no México, que, de acordo com Canale fez o seguinte relato sobre o *El Machete*:

O PC mexicano tem poucos membros; entre meio milhão de proletários, perto de 2 mil são comunistas; destes, apenas 300 militam ativamente. No entanto, a influência dos comunistas está crescendo e ultrapassa os limites do partido. Seu órgão oficial o *El Machete*, tem efetivamente uma tiragem de 5 mil exemplares (CANALE, 1989, p.95).

⁵⁸ Alfons Goldschmidt (1879 -1940), jornalista e economista deu aulas na Universidade de Leipzig em 1917. Nos anos seguintes, viajou e trabalhou na União Soviética e na América do Sul. Em 1922 , foi professor em Córdoba na Argentina, nos anos seguintes deu aula na universidade do México. Foi o primeiro a apresentar o trabalho de Diego Rivera na Europa. Em 1929 retorna à Alemanha, trabalha na seção alemã da ajuda internacional ao trabalhador. Em 1933, Goldschmidt emigrou para os Estados Unidos. Em 1938, mudou-se para o México, onde morreu em janeiro de 1940. (Tradução nossa). Disponível em: <https://www.lwl.org/literaturkommission/alex/index.php?id=00000003&letter=G&layout=2&author_id=00000645>. Acesso em: 2018.

⁵⁹ Bertram Wolfe (1896-1977). Jornalista político militante e americano. Participou da fundação dos partidos comunistas dos EUA (1919) e do México (1922). É o autor dos livros *Os três que fizeram a revolução. Biografia de Lenin, Trotsky e Stalin* (1948), *O marxismo* (1965) e vários estudos sobre o sistema soviético. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/w/wolfe_bertram.htm>. Acesso em: 2018.

A colaboração de Tina trouxe vitalidade à publicação e aos seus leitores, segundo as pesquisadoras Colera e Iranzo:

O trabalho de Modotti é uma grande melhoria no *El Machete*, pela primeira vez o jornal tem imagens que refletem com igual intensidade a força dos textos, atingindo o mesmo nível de denúncia. Muitos camaradas consideraram que as fotografias de Tina eram documentos irrefutáveis, dando uma bofetada à consciência dos burgueses(COLERA; IRANZO, 2012, p. 233, tradução nossa).⁶⁰

A fotografia de Modotti confirma parte da citação de Colera e Iranzo. Mas não pode ser considerada como “documento irrefutável”, pois trata-se de uma visão considerada historicista. As fotos de Modotti não eram uma mera ilustração do texto. Denunciavam a precariedade da infância no país, a miséria e as condições de trabalho no país. A experiência pessoal da artista, desde a infância pobre na Itália ao trabalho como operária para ajudar no sustento da família permeia toda a sua obra como artista e fotógrafa. Confere sensibilidade e subjetividade singular às suas imagens. De acordo com Canale, “ao gravar, nas suas fotos de crianças mexicanas, testemunhos inquietantes de pobreza e desespero – não o fez como uma repórter indiferente, mas sim como uma pessoa que sofria com o que via e retratava” (CANALE, 1989, p.76). A imagem 29 faz lembrar o trabalho da artista expressionista alemã Käthe Kollwitz⁶¹ (1867-1945), que como a fotógrafa expressou as mazelas da população pobre e oprimida do seu país.

⁶⁰Trecho original: “El trabajo de Modotti supone una gran mejora en El Machete, por primera vez el periódico cuenta con imágenes que reflejan con la misma intensidad la fuerza de los textos, alcanzando su mismo nivel de denuncia. Muchos compañeros consideraban que las fotografías de Tina eran documentos irrefutables, bofetadas a la conciencia de los burgueses.”

⁶¹Artista gráfica e escultora, seu trabalho, caracterizado pela melancolia e pela tensão, estava alinhado com o moderno Expressionismo Alemão. Ela o representou na pura forma de protesto social. Após algumas aulas de desenho em sua cidade natal, foi a Berlim, onde estudou com Karl Stauffer-Bern. Entre 1888 e 1889 foi a Munique, onde se tornou discípula de Ludwig Herterich. Entre 1893 e 1897, dedicou-se à série “Revolta dos Tecelões” realizando, em 1898, sua primeira grande exposição. Casou-se com o médico Karl Kollwitz, com quem teve dois filhos, e foi morar na periferia de Berlim. Kollwitz era uma mulher com fortes convicções sociais e seus trabalhos tinham uma grande simpatia pelos pobres e oprimidos. Perseguida pelos nazistas, em 1933 devido a seu interesse pelo socialismo, foi expulsa e seu trabalho tornou-se mal visto, sendo proibida de expor. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo1/expressionismo/exp_alemao/kathekollwitz/index.html>. Acesso: 5 mar. 2018.

Imagem 29– Tina Modotti, *El Machete*, n. 128, 25 de Agosto de 1928.



Fonte: Imagens cedidas pelo Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, México, D.F.

As imagens da fotografia são dialéticas, a partir do pensamento de Walter Benjamin, são imagens que rompem com a continuidade, problematizam o real. O estudo da pesquisadora Maria Cantinho esclarece:

A imagem dialética não pode conceber-se senão como “imagem fulgurante”. É uma imagem que faz suspender, que confunde, que problematiza o real, supondo o desconcerto e o choque. Esse princípio do choque, violento, caracteriza justamente a violência utópica que emerge na imagem dialética (CANTINHO, 2008, p.4).

O desenho e a diagramação *El Machete* passam por alterações ao longo de sua existência. No período da colaboração de Modotti, suas fotos foram utilizadas na capa do jornal, como se pode constatar no próximo item sobre suas fotomontagens.

Nos Estados Unidos a artista publicou no *New Masses*, revista dedicada à arte e à literatura. Lançada em maio de 1926 por um grupo de artistas e pelo Partido Comunista, era mensal. A publicação circulou entre 1926 a 1948. Observando as diversas capas da *New Masses* disponíveis⁶², nota-se que a prioridade eram as ilustrações com desenho. A foto de Modotti aparece como exceção, o que sugere a importância da sua obra.

⁶²Disponível em: <<https://archive.org/details/v01n05-sep-1926-New-Masses>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

Imagem 30 – Tina Modotti, *Martelo, foice e chapéu*, 1928.



Fonte: <<http://www.comitatotinamodotti.it/img/masses.jpg>>. Acesso em: 2017.

A montagem *Martelo, foice e chapéu*, de autoria da artista italiana, foi selecionada para a capa da revista em outubro de 1928, período de celebração da Revolução Russa. A imagem alia um ícone da cultura mexicana, o sombrero, aos emblemas do socialismo soviético: o martelo e a foice. Elementos dos trabalhadores coadunados à imagem da revolução, numa referência à mexicana em 1910 e à russa em 1917. O líder da Revolução Mexicana, Emiliano Zapata, considerado um herói nacional, tinha o sombrero como vestimenta característica.

Outra publicação decisiva para o trabalho de Tina Modotti foi *Mexican Folkways*. Revista bilíngue (espanhol e inglês) editada pela pesquisadora e escritora norte-americana Frances Toor (Paca Toor) entre 1925 e 1937. Dedicava-se a vários assuntos: arqueologia, arquitetura, desenho, fotografia, gravura, escultura, pintura, calendário, carnavais, crenças, costumes, histórias, danças, educação rural, festas religiosas, jogos, lendas, máscaras e música. Para compreender a importância da publicação no México, recorremos a Torres: “para o antropólogo mexicano Manoel Gamio, *Mexican Folkways* foi a primeira publicação que apresentou as massas mexicanas ao povo americano. Oliver Debroise, como Gamio exalta o propósito da revista: estender o *saber popular* e o das massas para um setor mais amplo”

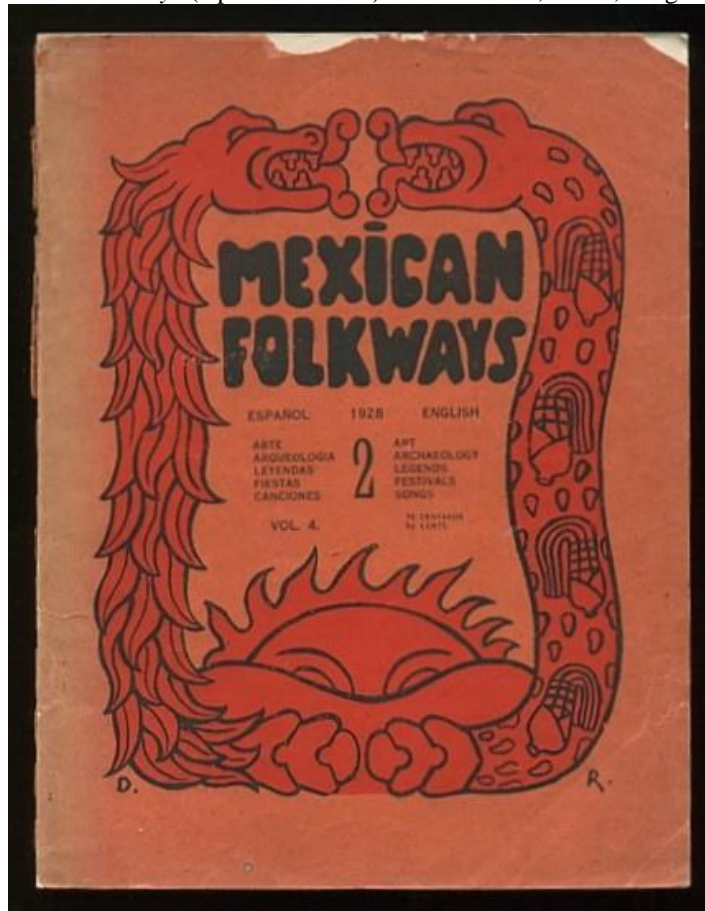
(TORRES, 2001, p.130, tradução nossa)⁶³. Pelo estudo, podemos considerar que a revista circulava entre a cultura erudita e a popular. Ao mesmo tempo que tinha o intuito de ‘exportar’ a cultura mexicana, era bilíngue, também promovia o saber das comunidades indígenas dentro do próprio país.

A capa da revista tinha como padrão manter a mesma ilustração: duas serpentes que formavam um espécie de moldura nas laterais, com o desenho do sol na parte inferior da página. As edições eram diferenciadas pela cor das serpentes e do fundo, pelo número e ano. Na proposta editorial, o desenho faz alusão ao entrelaçamento das diversas culturas e tradições existentes no país. A serpente e o sol são figuras míticas no imaginário mexicano: o deus *Quetzalcoatl*⁶⁴.

⁶³Trecho original: “Para el antropólogo mexicano, Manoel Gamio, Mexican Folkways fue la primera publicación que presentó las masas mexicanas al pueblo estadounidense. Oliver Debroise como Gamio exaltaron el propósito de la revista: extender el saber popular y el de las masas a un sector más amplio.”

⁶⁴[...]No centro de todo o simbolismo e das crenças religiosas Nahuatl da cultura asteca, reina a cobra, feita à imagem das divindades, como um ente sagrado. [...]Os astecas atribuíram-lhe várias funções: deus do vento, deus do zodíaco (a serpente emplumada era um símbolo estelar) e senhor do conhecimento. [...] Quetzalcoatl dos toltecas, mais tarde retomado pelos astecas, se encarna e se sacrifica pelo gênero humano. A iconografia índia esclarece o sentido deste sacrifício. O Códex de Dresde apresenta a ave de rapina mergulhando as suas garras no corpo da serpente para dele extrair o sangue destinado a formar o homem civilizado: aqui, o deus serpente dirige contra si mesmo o seu atributo de força celeste, de ave solar, para fecundar a Terra dos homens, pois esse deus é a nuvem, e o seu sangue, a chuva nutritiva que tornará possível a colheita do milho. Num plano mais especificamente cosmogônico é a dilaceração da unicidade primeira que se desdobra e se divide nos seus dois componentes para tornar possível a ordem humana. Para Jacques Soustelle, o sacrifício de Quetzalcoatl é uma retomada do esquema clássico da iniciação, feita de uma morte seguindo-se ao renascimento: ele se transforma no Sol que morre no Ocidente para renascer no Oriente; por ser dois em um é dialético em si mesmo, é o protetor dos gêmeos” (RIBEIRO, Maria Goretti. **Imaginário da serpente de A a Z**(Livro eletrônico). Campina Grande: EDUEPB, 2017, p. 14 e 151. Disponível em: <<http://www.uepb.edu.br/download/ebooks/Imaginario-da-Serpente-de-A-a-Z.pdf>>. Acesso em: 2018).

Imagem 31 – *Mexican Folkways* (April-June 1928): Frances Toor, editor; Diego Rivera, art editor.



Fonte: <<https://www.abebooks.com/Mexican-Folkways-April-June-1928-Toor-Frances/21320248810/bd#&gid=1&pid=1>>. Acesso em: 2017.

A participação e a influência de Tina Modotti nesta publicação é evidenciada por Hooks:

No início de 1927, quando Paca Toor aumentou o formato da *Mexican Folkways*, o nome de Tina apareceu no novo expediente como editora-colaboradora, a única mulher com aquele cargo. Ela se tornara a primeira fotógrafa da revista, e seu trabalho não se limitava a fotografar as obras dos pintores, pois continuava a desenvolver seu trabalho de criação artística e a tirar instantâneos de pessoas (HOOKS, 1997, p.150).

Imagem 32– Tina Modotti, *Espiga de milho, foice e cinturão*, 1927.



Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/x7UjUNO_YyU/UbR7tD70OI/AAAAAAAAJu0/AHjkVPAn74o/s640/110.jpg>. Acesso em: 2017.

No mesmo ano em que Modotti se torna editora-colaboradora, a *Mexican Folkways* publica a composição de sua autoria que traz a representação da classe trabalhadora por meio de três elementos: a foice, o cinturão e o milho. Para compreender melhor o conceito estético que a artista utiliza nessa montagem, salientamos o comentário de Monzón:

Em 1927, na edição de outono de “*Mexican Folkways*” foi publicada uma das novas fotografias de Tina e, pouco depois, o crítico Martí Casanovas escreveu: “Os símbolos que ela criou consistem em elementos que, por si não têm nenhuma força de expressão – uma espiga de milho, uma foice e um cinturão, – meios formais de grande simplicidade que são um resumo da revolução, seus objetivos e realizações... Por meio da fotografia, surgiram imagens de altíssima intensidade e os seus elementos, no seu conjunto, deram origem a uma obra de arte” (MONZÓN; SCHULTZ; CANALE, 2012, p. 13, tradução nossa).⁶⁵

⁶⁵Trecho original: “En 1927, la edición de otoño de ‘*Mexican Folkways*’ se publicó una de las nuevas fotografías de Tina y, poco tiempo después el crítico Martí Casanovas escribió: ‘Los símbolos que ella creó, en elementos que, por sí mismos, no tienen ninguna fuerza de expresión y de: una mazorca de maíz, una hoz y una bandolera, medios formales de grandísima sencillez que son un resumen de la revolución, con sus objetivos y sus logros... Con el medio de la fotografía, surgieron imágenes de altísima intensidad y sus elementos, en su conjunto, hicieron surgir una obra de arte.’”

A fotografia de Modotti ressignifica os elementos do cotidiano do camponês mexicano, partindo do alimento, do trabalho e da luta pela terra. Uma síntese dos anseios de uma classe excluída dos meios de produção.

Modotti muitas vezes era encarregada de matérias especiais, principalmente tratando-se de questões femininas nas comunidades indígenas e camponesas. Como podemos verificar na *Mexican Folkways* de 1928, n. 2, imagem 33.

O olhar que a artista confere à representação da maternidade é de cumplicidade, delicadeza e sensibilidade. Quando corta a imagem do rosto, ou seja, quando rompe com o retrato frontal, o individual é substituído pela representação do coletivo. A sobrevivência da criança depende da mulher. O anonimato da mãe evidencia e exalta o ato de amamentação, como afirma a pesquisadora Érika Zerwes:

A ação, neste caso, reside na mãe, que nutre seu filho. No entanto, embora esta mãe tenha corpo... ela não tem rosto. Foi-lhe tirada sua individualidade, bem como qualquer outro atributo que não o de ser mãe. Deste modo, ao mesmo tempo em que ela aparece como uma mãe anônima, ela pode ser transformada em um símbolo da própria maternidade, de todas as mães (ZERWES, 2016, p.216).

O recurso do recorte e da aproximação através do detalhe e as linhas diagonais na composição demonstram a forte influência estética da vanguarda soviética. A força visual das linhas diagonais também é utilizada na imagem *Mulher com bandeira* publicada na revista *AIZ*.

Imagem 33– Revista *Mexican Folkways*, abril – julho, 1928.

Fonte: Imagens cedidas pela Emeroteca da UNAM, Universidade Nacional do México.

Imagem 34– Tina Modotti, *Mulher com bandeira*, 1928 – AIZ – n. 17 – 1931



Fonte: <<http://www.artecapital.net/exposicao-318-colectiva-una-luz-dura-sin-compasion-el-movimiento-de-la-fotografia-obrera-1926-1939>>. Acesso em: 2017.

Essa imagem é considerada paradigma do ativismo políticorepresentado pela figura feminina. Não por acaso, *Mulher com bandeira* foi acapa da AIZem 1º de maio de 1931, data mundial do Trabalho. O editor era John Heartfield. Como afirma Mirkin,

É uma das imagens mais emblemáticas e inesquecíveis produzidas por Tina. A crítica destacou seu inegável tom propagandístico, devido o conhecido compromisso político da própria Tina, bem como seu grande sucesso, pois como assinalou Figarella, “quando publicada em numerosas revistas, cumpriu seu propósito, foi nomeada como emblema de otimismo e fé no processo revolucionário” (FIGARELLA, 2001, p.184 apud COMISARENCO MIRKIN, 2008, p. 168, tradução nossa).⁶⁶

A artista evoca a imagem de uma mulher que é parte das minorias da sociedade mexicana, com características da camponesa-indígena, mas com figurino urbano. Uma

⁶⁶Trecho original: “Es una de las imágenes más emblemáticas e inolvidables de todas las producidas por Tina. La crítica ha destacado su tono propagandístico innegable, dado el consabido compromiso político de la misma Tina, como así también su éxito rotundo, pues tal y como señalaba Mariana Figarella, ‘al publicarse en numerosas revistas, cumplió su cometido, se erigió como un emblema del optimismo y la fe en el proceso revolucionario.’”

trabalhadora mexicana transformada em símbolo de liberdade e revolução⁶⁷. A imagem está entre a imobilidade e o movimento. As linhas dão a sensação do avanço, o instante se dá na oposição: enquanto a figura segue para a direita, a bandeira aponta para a direção oposta. Uma mulher ativa, determinada e contestadora. Ela não está à espera, age. Ela caminha, marcha como uma militante revolucionária.

A imagem dessa mulher impõe dignidade em oposição à condição feminina historicamente marginalizada. A *Mulher com bandeira* de Tina Modotti pode ser compreendida nas palavras de Walter Benjamin: “é o sujeito do conhecimento histórico, é a própria classe combatente e oprimida, que aparece como classe vingadora, que tem a tarefa de libertar a geração de derrotados” (BENJAMIN, 1994, p.228). A personagem da fotografia de Tina Modotti é Benita Galeana⁶⁸, pobre, órfã de pai e mãe e analfabeta até a idade adulta. Filiada ao Partido Comunista Mexicano, foi autodidata, escritora, sufragista, sindicalista e ativista política em prol dos direitos das mulheres e dos trabalhadores mexicanos.

A *Mulher com a bandeira* não foi a única nem a primeira capa da artista italiana na revista AIZ. Ela já tinha colaborado com a publicação em anos anteriores. Segundo Canale, “Já há algum tempo Tina mantinha relações com a revista berlinense Arbeiter-Illustrierte-Zeitung, geralmente conhecida pela abreviatura AIZ. Em 14 de março de 1928 a AIZ havia publicado sua foto *Rapaz com sombrero* na capa” (CANALE, 1989, p. 119).

As fotografias de Tina Modotti publicadas na imprensa contribuíram para divulgar a cultura, a arte e as diferentes realidades da sociedade mexicana. Foi pelas imagens de Modotti que o mundo conheceu a arte dos muralistas, assim como a efervescência política pós-revolucionária e a desigualdade social do país no início da década de 1920. Utilizou a sua expressão artística para compartilhar suas inquietações internas refletidas no engajamento político e na sua dedicação à causa socialista.

A fotografia foi o meio que os artistas John Heartfield e Tina Modotti encontraram para expressar a sua obra de maneira crítica. Conscientes e sujeitos históricos do seu tempo

⁶⁷ A mulher como símbolo da revolução e libertação é pintada por Eugène Delacroix em *A liberdade guia o povo* (1830). De acordo com Hobsbawn, “a novidade da *Liberté* de Delacroix, portanto, reside na identificação da figura feminina nua com uma mulher real do povo, uma mulher emancipada e desempenhando um papel atuante – de fato, de liderança – no movimento dos homens. Aqui podemos observar duas coisas. Primeiro, sua realidade concreta a exclui do papel alegórico costumeiro das mulheres, embora ela conserve a nudez de tais figuras, e sua nudez seja, de fato enfatizada pelo pintor e observadores. Ela não inspira ou representa; ela age.” (HOBSBAWN, 1998, p. 146).

⁶⁸ Benita Galeana, pioneira do movimento feminista socialista mexicano, lutou pelo direito do voto feminino, o direito ao aborto e o direito ao descanso materno. Ela pertencia ao grupo de mulheres e intelectuais que fundou várias organizações em seu país, incluindo a Frente Única dos Direitos da Mulher, que a transformou em uma das ativistas mais importantes na luta pela reivindicação da igualdade de direitos políticos. (Tradução nossa). Disponível em: <<http://www.buenastareas.com/ensayos/Benita-Galeana/58910328.html>>. Acesso em: 2018.

não questionavam se a fotografia era ou não arte. Usavam-na como ferramenta de trabalho e a sua capacidade de reprodução para difundir suas ideias. Como podemos observar nas palavras de Modotti, escritas por Lozada:

[...] para nós, que usamos a câmera como ferramenta, como o pintor usa seu pincel, não nos preocupamos com opiniões adversas, temos a aprovação de pessoas que reconhecem o mérito da fotografia em suas múltiplas funções e a aceitam como meio mais eloquente e direto para fixar ou gravar o tempo atual (MODOTTI, 1929 apud RODRIGUEZ Y MENDEZ DE LOZADA, 2015, p.166).⁶⁹

Para Heartfield não parecia ser diferente. Durante a sua vida costumava afirmar que: “o pintor pinta com as cores, eu pinto com as fotografias” (HEARTFIELD, s.d. apud FABRIS, 2012, p.12). Dois artistas que compreenderam os conflitos da vida e da arte. O conhecimento não poderia ser só transmitido, mas gerado. A fotografia não era só questão de estilo, mas tinha como função modificar e transformar o modo de vida.

Dessa forma a pesquisa segue circunscrevendo o período que Tina Modotti se dedicou à propaganda política na imprensa mexicana. Entendemos que essa é a maneira desse estudo contribuir ainda mais com o debate e o conhecimento da obra da fotógrafa. Suas fotomontagens nas capas do jornal *El Machete* são trabalhos pouco comentados da artista. As imagens foram acessadas na viagem de pesquisa para o México e cedidas pelo Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista (CEMOS).

2.4 Fotomontagens de Tina Modotti no *El Machete*

A imagem desempenha um papel fundamental para Walter Benjamin. É o fio condutor sobre as questões da linguagem, de concepção histórica da sociedade e da modernidade. Suas reflexões no campo da fotografia, do cinema e da pintura chegam de uma forma inesgotável até dias de hoje. Pelo conceito de imagem dialética do filósofo judeu-alemão tem-se a compreensão da concepção histórica das imagens. E é por essa concepção que é possível duvidar do progresso determinista da história. Benjamin salienta: “A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é próprio das classes revolucionárias no momento da ação” (BENJAMIN, 1994, p. 230).

⁶⁹Trecho original: “[...] para nosotros, los que empleamos la cámara como una herramienta, o como el pintor emplea su pincel, no nos importan las opiniones adversas, tenemos la aprobación de las personas que reconocen el mérito de la fotografía en sus múltiples funciones y la aceptan como el medio más elocuente y directo de fijar o registrar la época presente.”

Isso permite compreender o fazer artístico de Tina Modotti. Imbuída de um compromisso político-artístico ímpar, sobretudo por ser mulher, fotografava as condições sociais dos operários, camponeses, crianças e do universo feminino. São imagens ao mesmo tempo factuais, subjetivas e dialéticas. O periódico *El Machete* serviu como meio para denunciar a precariedade de vida do povo mexicano. Seguindo sua crença ideológica e sob influências das vanguardas soviéticas, fez uma série de fotomontagens sobre as regiões *Paseo de La Reforma*, onde moravam os ricos, e *Colonia de la Bolsa*, onde viviam os pobres na Cidade do México. Colocava duas imagens contrastantes, justapostas, no formato retangular. Com isso, utilizava-se do recurso da associação, divergência, comparação e fragmentação. A disposição da imagem na página contribuía para conferir à mensagem um caráter pedagógico e uma linguagem crítica, capaz de causar impacto e de provocar reflexão para uma consciência coletiva e de classe.

Foi colaborando com o jornal *El Machete*, do Partido Comunista Mexicano, que Modotti atingiu o auge da expressão revolucionária: a união da arte com o discurso socialista. Por isso destacamos a seguir as fotomontagens publicadas no *El Machete*, em 1928.

A primeira fotomontagem é da edição de 12 de maio, imagens 35 e 42. São duas paisagens urbanas. Na parte superior o *Paseo de la Reforma* – construída em 1865 pelo último monarca que reinou no México, era uma avenida esplendorosa, ladeada de mansões porfirianas do final do século XIX⁷⁰. Um símbolo do progresso e da modernidade, onde circulavam os primeiros automóveis do século XX. Na parte inferior, a *Colonia de la Bolsa*, local onde moravam os trabalhadores, com casas modestas e precárias, semelhantes às favelas brasileiras. O subtítulo do jornal chama a atenção para a fotomontagem: *Mientras se gastan millones en ornato para los ricos, las colonias obreras son mugre y miseria*. (Enquanto milhões são gastos em ornamentos para os ricos, as colônias dos trabalhadores são imundície e miséria).

Na composição a fotógrafa é didática ao mostrar a hierarquia social: a imagem de onde moram os ricos aparece acima da imagem de onde vivem os pobres. Nas legendas, ela faz uma troca irônica e joga com a contradição semântica. Acima da foto do '*Paseo*' está escrito *En la Colonia de la Bolsa* (Na Colônia de La bolsa) e, indicando a região de habitações precárias, *Un aspecto inédito da ciudad de los palácios* (Um aspecto inédito da cidade dos palácios). Para distinguir as legendas, usa ainda tipologias diferentes, reiterando as diferenças de classe.

⁷⁰ Paseo de la Reforma é a avenida mais emblemática da Cidade do México. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2013/12/14/politica/1387050921_381024.html>. Acesso em: 2017.

Imagem 35 – Recorte da capa jornal *El Machete*, 12 de Maio de 1928, n. 114.



Fonte: Imagem cedida pelo Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, México, D.F.

Na publicação de 2 de junho, imagens 36 e 43, a montagem é realizada com fotografias de crianças. A infância é tema frequente nos trabalhos da artista. Título da fotomontagem: *Todos los Mexicanos son Iguales Ante la Ley* (Todos os mexicanos são iguais perante a lei). Lê-se na legenda: *Pero se ven distintos en el Paseo de la Reforma e en la Colonia de la Bolsa*. (Mas se parecem diferentes no Paseo de la Reforma e na Colonia de la Bolsa) Na foto superior, o bebê está num carrinho enfeitado de renda. Na outra, abaixo, há um bebê dentro de uma caixa de madeira. Além das vestimentas, chama a atenção os olhares em direções opostas das duas crianças. Há uma assimetria construída na composição. São elementos que deflagram a luta de classes camuflada na sociedade. O choque como estratégia de conscientização.

Imagem 36– Recorte da capa jornal *El Machete*, 2 de Junho de 1928, n. 117.



Fonte: Imagens cedidas pelo Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, México, D.F.

A imagem do carrinho de bebê de Modotti evoca uma cena antológica do cinema: a da escadaria com o carrinho de bebê no filme *O Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein. Na pesquisa, quando recortamos a imagem da página do jornal e a aproximamos (ver acima), observa-se o zelo com a qualidade técnica das imagens por parte da artista italiana. Nota-se, por exemplo, o detalhe da renda enfeitando o tecido que cobre o carrinho.

A colaboração no *El Machete* envolvia certas mudanças em seu trabalho profissional. Os prazos da publicação representavam um desafio à parte para produção das imagens. Apesar disso, não negligenciou seu processo criativo nem seu apuro técnico. Suas reflexões contemplavam as questões de exposição, enquadramento, composição e o conteúdo crítico da imagem. “Na sua obra, percebe-se o papel que a arte tem de propor a reflexão, de instigar o pensamento e de contestar as formas naturalizadas do olhar” afirma a pesquisadora Beatriz Ferreira (FERREIRA, 2008, p.74).

A potência da imagem reside no olhar das crianças. Modotti, apesar de não ter filhos, tinha um cuidado especial com a infância. De acordo com Colera e Iranzo: “Suas origens proletárias terão muito a ver com a sua conscientização em relação às pessoas com condições

sociais e problemas como os seus. Desde criança respirava ares combativos e socializadores no círculo familiar pela luta de seu pai e de outros parentes”(COLERA; IRANZO, 2012, p. 223, tradução nossa).⁷¹

Pelo fragmento do cotidiano, a artista desnudava a realidade que se preocupava em transformar. Nessa série de fotomontagens, emerge o sentido de ‘bom artista’ proclamado por Eisenstein (página 46), assim como o pensamento de Benjamin sobre o artista como sujeito histórico. Conforme o filósofo Didi-Hübermann,

Uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos). É surpreendente que Walter Benjamin tenha exigido do artista o mesmo exatamente que exigia de si mesmo como historiador: “A arte é escovar a realidade a contrapelo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.214).

A visão da história a contrapelo se dá a partir da descontinuidade, uma característica fundamental do objeto histórico de Benjamin. É pela descontinuidade que se opera a interrupção do tempo – a falsa continuidade da história – que Benjamin identifica nos movimentos das Vanguardas Artísticas Históricas.

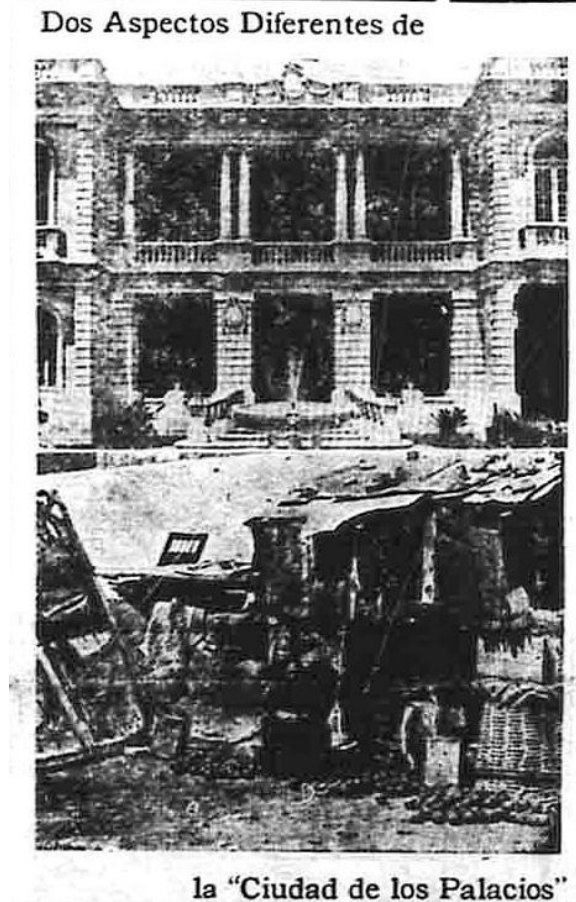
A síntese que Modotti imprime em suas fotomontagens é a imagem dialética em si: revela ao espectador a luta de classes confrontada pela interrupção do discurso linear da história. Conforme Cantinho,

A noção de imagem dialética é enquanto apresentação da história o seu clímax. Palpitando no coração da história, é ela que rompe, desmonta a “falsa historicidade” e permite que o autêntico fenômeno da história, arrancado ao seu anonimato, seja devolvido ao seu “lugar pleno”, enquanto fenômeno originário que contém em si a sua pré e pós-história, numa imagem sintética (CANTINHO, 2008, p. 3).

Nas edições seguintes, o trabalho de Modotti no *El Machete*, segue evidenciando os contrastes entre os privilégios dos donos do capital e a exclusão dos trabalhadores. Mantém a mesma disposição das fotos na página – diagramadas no mesmo espaço, no alto à direita. Isso cria uma identificação do espectador com as publicações anteriores, reforçando o discurso visual das diferenças sociais. A fotomontagem a seguir (capa do jornal na imagem 44) ressalta a indiferença do Estado com as condições de vida da população, um edifício monumental do Governo e a precariedade da moradia da população pobre.

⁷¹Trecho original: “Sus orígenes proletarios tendrán mucho que ver con su toma de conciencia respecto a las personas de su misma condición social y a sus problemas. Desde niña respira aires combativos y socializantes en el círculo familiar a través de la lucha de su padre y de otros parientes.”

Imagem 37 – Recorte da capa jornal *El Machete*, 9 de Junho de 1928, n. 118.



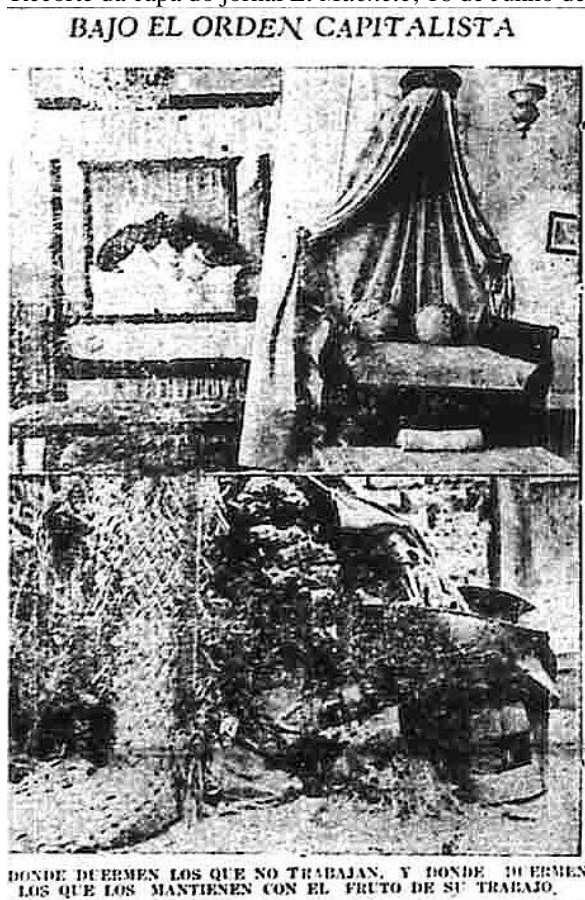
Fonte: Imagem cedida pelo Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, México, D.F.

Legenda: Recorte Portadas El Machete, 9 de junho de 1928, n. 118.

Na chamada da montagem: *Dos aspectos diferentes de* (Dois aspectos diferentes da) e na parte inferior *la Ciudad de los Palacios*. A artista utiliza novamente o recurso semântico na legenda.

A fotomontagem da edição de 16 de junho, imagem 38 e 45, se diferencia das outras, pois é a única que traz o ambiente interno de uma casa e compara dois aposentos. Na primeira imagem, ambiente decorado com almofadas confortáveis, tecidos nobres, espelhos e objetos manufaturados. Na segunda, um espaço com tecidos elaborados manualmente, objetos de tramas, de sisal. A frase para indicar a foto superior: *Bajo el Orden Capitalista* (Sob a ordem do Capital) e seu complemento abaixo: *Donde duermen os que no trabajan y donde duermen los que los mantienen con el fruto de su trabajo*. (Onde dormem os que não trabalham e onde dormem aqueles que os mantêm com o fruto de seu trabalho). As legendas passam a ser explicativas e mais categóricas em relação às fotomontagens anteriores.

Imagem 38– Recorte da capa do jornal *El Machete*, 16 de Junho de 1928, n. 129.



Fonte: Imagem cedida pelo Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, México, D.F.

O texto reforça a diferença dos elementos no ambiente, evidenciando, mais uma vez a luta de classes. Como vimos anteriormente, é a estratégia do texto que Tretyakov preconiza e da qual Hearfield também faz uso. Modotti ainda intensifica o texto para explicitar a mensagem política. Segundo Mulet, “para expressar dialeticamente as contradições e correlações da arte que negocia com a realidade, com a esperança de poder modificá-la” (MULET, 2013, s.p., tradução nossa)⁷².

A separação entre os elementos industrializados e artesanais é mais uma maneira de confirmar a desigualdade entre ricos e a pobre. Até os dias atuais o artesanato é um meio de vida de muitos mexicanos. Em várias regiões do país, como Oaxaca (onde essa pesquisa foi realizada em parte) a economia ainda se baseia na produção manual. Por esse aspecto, pode-se avaliar o que significava, no início do século passado, possuir uma casa decorada com produtos industrializados.

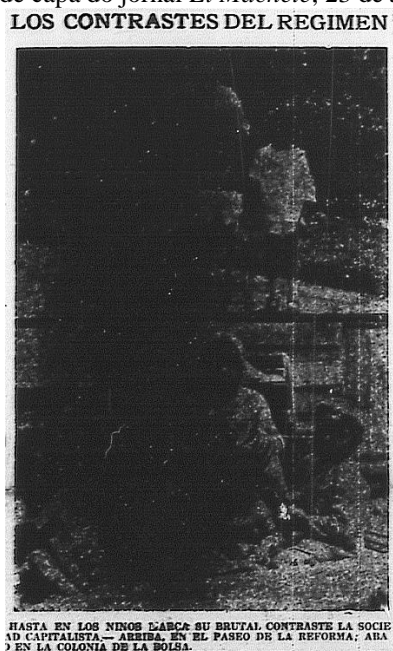
As próximas imagens a seguir (imagens 39, 40 e 46) retomam o tema da infância. Modotti salienta a preocupação com a camada mais vulnerável da sociedade na edição nº

⁷² Trecho original: “Para expresar dialécticamente las contradicciones y correlaciones del arte que negocia con la realidad con la esperanza de poder cambiarla.”

120. Novamente o contexto escolhido são crianças com vestimentas ricas no *Paseo de la Reforma*, contrastando com um grupo de crianças com roupas maltrapilhas, num cenário de pobreza e miséria na *Colonia de la Bolsa*. No letreiro superior: *Los Contrastes del Regimen*. (Os Contraste do Regime). Logo abaixo esclarece: *Hasta en los niños marca su brutal contraste la sociedad capitalista – arriba en el Paseo de La Reforma; abajo en la Colonia de la Bolsa*. (Nemas crianças escapam do brutal contraste quemarca a sociedade capitalista – no Paseo de la Reforma, na Colônia de la Bolsa.)

Como podemos observar as crianças em *Colonia de la Bolsa* têm traços indígenas. Até hoje os índios, mesmo sendo a maioria da população mexicana são discriminados. Conforme o pesquisador César Trueba: “O racismo não se limita às regiões indígenas; nas cidades ser indígena ou camponês, ter traços, aspecto, atitudes ou formas de falar que se assemelhem ao indígena faz com que uma pessoa passe a ser objeto de tal discriminação” (TRUEBA, 2016, p.65, tradução nossa)⁷³.

Imagem 39– Recorte de capa do jornal *El Machete*, 23 de Junho de 1928, n. 120.



Fonte: Imagens cedidas pelo Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, México, D.F.

Como a página está danificada, foi selecionado em separado a foto da parte inferior da montagem. Infelizmente a outra foto não foi encontrada. A descrição da parte superior foi

⁷³ Trecho original: “El racismo no se limita a las zonas indígenas; en las ciudades ser indígena o campesino, tener rasgos, aspecto, actitudes o formas de hablar que se asemejen hace de una persona objeto de tal discriminación”.

extraída do texto de Lozada⁷⁴, já que não é possível visualizar a foto na parte superior da fotomontagem.

Imagem 40– Tina Modotti, *Colonia de la Bolsa*, 1927/1928.



Fonte: <<http://www.artnet.com/artists/tina-modotti/children-from-colonia-de-la-bolsa-rcmliXeRAOHsBT-Hf3xvDQ2>>. Acesso em: 2017.

A última fotomontagem que analisamos na pesquisa é do dia 28 de julho de 1928, é a imagem mais conhecida da fotógrafa dessa série. Como a imagem foi analisada no capítulo anterior, vamos nos ater a breves comentários.

⁷⁴Rodriguez y Mendez deLozada (2015, p.171).

Imagem 41– Recorte de capa do jornal *El Machete*, 28 de Julho de 1928, n. 124.



Fonte: Imagens cedidas pelo Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, México, D.F.

A imagem tem uma legenda curta: *Los de arriba y los de abajo* (Os de cima e os de baixo). O diferencial é que a fotógrafa apropria-se do texto contido na imagem para transmitir a sua mensagem. O curioso é que durante muito tempo essa imagem foi percebida como única e não como uma montagem, como podemos observar no comentário de Canale:

Mais e mais frequentemente suas fotos eram publicadas em *El Machete* e mostravam ‘o outro México’: o contraste gritante entre o luxo e a pobreza, claramente representando através da imagem do homem de roupas rasgadas sob o *outdoor* de uma loja de roupas elegantes; vida de privações dos trabalhadores e suas famílias. Tina retratou os símbolos da revolução, sempre com novas variantes; foice, espiga e sombreiro. Muitas fotos que documentam a atuação dos comunistas não foram à época publicadas no México, mas em Moscou, não assinadas, como ilustrações aos acontecimentos na América Latina, no órgão da seção soviética do SVI. (CANALE, 1989, p. 106).

Nessa fotomontagem, a artista se apropria da publicidade do capital para desmascarar a classe dominante. De acordo com Iná Camargo Costa, “se o intelectual entender qual é a sua posição no interior do processo produtivo, (no qual, como trabalhador manual, também não

possui os meios de produção), ele saberá qual é o seu papel na luta de classes” (COSTA, 2007, p. 5).

Tina Modotti utilizou as técnicas modernas da montagem soviética para a criação da propaganda política. Apropriou-se da linguagem eficaz da fotomontagem na imprensa para propagar o discurso político e revolucionário para o proletariado mexicano.

Imagem 42— Capa do jornal *El Machete*, 12 de Maio de 1928.



Fonte:Imagens cedidas pelo Centro de Estudos do Movimento Obrero y Socialista, México, D.F.



Redacción y Administración: **Homero L.**
Apartado Postal 2011.—México, D. F.

ÓRGANO CENTRAL DEL PARTIDO COMUNISTA DE MÉXICO, SECCIÓN DE LA INTERNACIONAL COMUNISTA
(Registrado como artículo de 2a. clase el 18 de Marzo de 1924.)

Año IV No. 117

¡Abajo la Ofensiva de los Industriales Textiles!

EL PROYECTO DEL NUEVO CODIGO CIVIL ANTE LA OPINION DE LOS OBREROS Y CAMPESINOS REVOLUCIONARIOS

LA SEMANA

[illegible]

LA CIA. INDUSTRIAL DE ORIZABA SUSPENDIO LAS LABORES EN LA FABRICA DE RIO BLANCO

[illegible]

**"Todos los Mexicanos son Iguales
Ante la Ley"**

Two photographs of a baby in a crate. The top photo shows the baby wrapped in a blanket, and the bottom photo shows the baby sitting up in the crate.

**INFORMACION
MUNDIAL**

Los Campesinos Toman una Ciudad en Bolivia

LA PAZ (Bolivia), mayo 28. Los campesinos de la región de Ayacucho, en su avance contra los latifundistas, tomaron hoy la ciudad de Huacacaca, en el centro altiplánico, las cuales se encuentran a 100 kilómetros de la capital. Los campesinos tomaron la ciudad después de haberse enfrentado a las fuerzas armadas que se oponían a su avance. Los campesinos tomaron la ciudad después de haberse enfrentado a las fuerzas armadas que se oponían a su avance.

Huelga General en la Argentina

RODRADO, (Argentina), mayo 28. La huelga general convocada por el movimiento obrero de esta ciudad de la provincia de Tucumán, se celebró hoy. Los huelguistas se manifestaron en las calles de la ciudad. La huelga general convocada por el movimiento obrero de esta ciudad de la provincia de Tucumán, se celebró hoy. Los huelguistas se manifestaron en las calles de la ciudad.

Cheking en Poder de las Tropas Rojas

VANCOUVER, mayo 28. Noticias de Cheking, ciudad de la provincia de Cheking, en el norte de China, indican que las tropas rojas han tomado el control de la ciudad. Las tropas rojas han tomado el control de la ciudad.

Hostilidad Contra el Hermano de Sarin

BOSTON, mayo 28. Los últimos sucesos en la ciudad de Sarin, en el norte de China, indican que las tropas rojas han tomado el control de la ciudad. Las tropas rojas han tomado el control de la ciudad.

Las Celestinas de la Opinión Pública

y burguesía, la clase hoy dominante en el mundo, que se ha convertido en el principal enemigo de un futuro progreso humano. En consecuencia, el programa de extinción de la explotación requiere que se derroten los intereses reaccionarios que se agarran por los beneficios económicos que les reporta la explotación del trabajador en el "paradiso norteamericano". Sigue una lista de los países que se han comprometido a hacer valer en el mundo el principio de la explotación del trabajador por parte de los Estados Unidos. Los países que se han comprometido a hacer valer el principio de la explotación del trabajador por parte de los Estados Unidos son: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, El Salvador, España, Francia, Grecia, Italia, Japón, México, Países Bajos, Portugal, Reino Unido, Suecia, Suiza, Tailandia, Turquía, Uruguay, Venezuela, Yugoslavia, y Zaire. En la lista de países que se han comprometido a hacer valer el principio de la explotación del trabajador por parte de los Estados Unidos, se encuentran los países que se han comprometido a hacer valer el principio de la explotación del trabajador por parte de los Estados Unidos.

**PICAPLEITOS, DUEÑOS DE CASAS Y DAMAS
CATOLICAS QUIEREN QUE SIGA VIGENTE UN
CODIGO ESCRITO HACE MAS DE 20 SIGLOS**

[illegible]

EL TERRORISMO YANQUI EN NICARAGUA

[illegible]

Hermano de Sandino

de hacer las manifestaciones pro Jaco y Vanetti, fueron encargados de impedir la celebración de una comensal que contra la estimación de un ramo de flores rojas, en la piedad del monumento de Baudet Hill. Al día la policía que llevaba Bandas de la policía para depositar las flores.

Contra la Colaboración de Cíases

ESTOCOLMO, mayo 24. Los obreros de toda Suecia llevaron a cabo una huelga general contra el intento del Gobierno para imponer un tipo de salario, y a la vez contra el establecimiento de tribunales mixtos de conciliación y arbitraje. Los dirigentes del movimiento se refirieron a estos como un instrumento motiva de la colaboración de clases.

En consecuencia, para estos, las premisas mexicanas que, como la nuestra, se mantienen por el esfuerzo de sus lectores o de las organizaciones obreras, ni existe para la mentalidad ultra burguesa de los que manejan las dos grandes vergiennas de la prensa mexicana ("Excelsior" y "El Uni-

[illegible]

La Campaña Contra El MACHETE

MEISEL, Paul, 24 de mayo de 1947. Los señores de la **ELIOT**, Chicago, Illinois. Meisei y James pagaron, nos informaron los delegados al Consejo Federal que en la **ELIOT** se han formado un sindicato y compañía dicen lo siguiente:

"Que en el Sindicato de Meisei todos los trabajadores son 'rojos' que no se les permite salir de la fábrica, y que por lo tanto ya los tienen en la lista negra del Comité Central de los Estados Unidos. Los señores de Meisei y Meiselman **EL MACIETH** nos han perdido definitivamente."

Del informe de los mismos delegados se nota en claro que los líderes americanos van a hacer un último esfuerzo para que los señores de Meisei y Meiselman se den cuenta de que están equivocados. Después de haber fracasado en esto, después de haber fracasado en sus amenazas y discursos y amenazas. Por lo tanto, los señores de Meisei y Meiselman que esta fábrica de Meisei hay muchos trabajadores comunistas que no se les permite salir de la fábrica. Los señores de Meisei y Meiselman que no tienen motivos para no salir mudo a las verdades de **EL MACIETH**. Que no lo han he que el tiempo que sentir.

EL CORRESPONDIENTE

Una Buena Oportunidad para Aplicar el Artículo 33

El "Excelsior" del día 21 de mayo publica en su página 8 la siguiente noticia:

MEXICALTECA, mayo 20.—El A. Jefe Militar a la Embajada Americana, coronel Mac Nabb, que se halla en esta ciudad, se celebró una Conferencia con el señor Gobernador del Estado, para discutir la plática entre de los herejes.

Se sabe que en la conferencia se trataron asuntos relacionados con la cuestión minera de la región y la cuestión azucarera, relativa a la solicitud de ejidos de Coahuila.

Nuestros no hacemos comentarios por cuestiones técnicas, Inglaterra ha enviado un buque de guerra a la Interoceanica del yacaré soñar.

Mac Nabb tiene una entrevista con el jefe de la expedición de la región.

De lo contrario, da lugar a que se nos trate como a Nicaragua.

Y con toda la experiencia de la Armada Militar no fue a pedir el inmediato reparto de las tierras y el aumento de salarios para los soldados.

LOS TRABAJADORES DE PUEBLA CONTRA EL MORONISMO

[illegible]

Haywood en Moscú

[illegible]

NO SOLO LEYENDO "EL MACHETE" SE CONTESTA A LOS LIDRES QUE INTATAN DE SUPRIMIRLO: TAMBIEN PONIENDOSE AL CORRIENTE EN EL PAGO

Imagem 44- Capa do jornal El Machete, de 9 de Junho de 1928.



Fonte: Imagem cedida pelo Centro de Estudos do Movimento Obrero y Socialista, México, D.F.

VALE 5 CENTAVOS En 2º plano: Ni un Centavo más para Roma, Ni un centavo más para México JUNIO 16 DE 1928

EL MACHETE

ÓRGANO CENTRAL DEL PARTIDO COMUNISTA DE MÉXICO, SECCIÓN DE LA INTERNACIONAL COMUNISTA
Fundado el 20 de Mayo de 1923. Número 129. Año IV. No. 119

El Único Arreglo con el Clero: Que Cumpla la Ley

HASTA CUANDO SE IMPLANTARÁ EL SALARIO MÍNIMO QUE ESTABLECE LA CONSTITUCIÓN?—Textos en la Cuarta Plana

BAJO EL ORDEN CAPITALISTA

INFORMACION MUNDIAL

LA SEMANA

En la semana pasada, los trabajadores de la industria textil en México, lograron una victoria importante al obtener un aumento de salario. Este triunfo fue el resultado de una huelga organizada por el Sindicato de Trabajadores Textiles, que logró vencer a la resistencia de los patronos.

71 Años Miembros de los Pioneros Rojos, Fucyon Ejecutados en Canton

En Canton, China, se celebró una ceremonia conmemorativa por el centenario del nacimiento de los pioneros rojos. Se leyeron cartas y discursos que resaltaron el sacrificio de estos revolucionarios.

La Revolución en China

La revolución en China continúa avanzando. Los ejércitos rojos han logrado ocupar varias ciudades importantes, y la lucha por la liberación total del país sigue en marcha.

400 Arrestados en Buenos Aires

En Buenos Aires, Argentina, se realizaron arrestos masivos de miembros de organizaciones obreras. Se alega que se trata de una represión contra el movimiento sindical.

REGRESA A MÉXICO EL DELEGADO DEL COMITÉ "MANOS FUERA DE NICARAGUA" ANTE SANDINO

El delegado del Comité "Manos Fuera de Nicaragua" ante Sandino, regresó a México tras una misión exitosa. Informa sobre el estado de la lucha revolucionaria en Nicaragua.

LES DAN TORMENTO PARA QUE SE DECLAREN CULPABLES DEL ASESINATO DE UN YANQUI

Se Trata de dos Obreros de la Mina Dos Carlos, de Pachuca

En Pachuca, México, se está juzgando a dos obreros de la mina Dos Carlos por el asesinato de un yanqui. Los acusados niegan las acusaciones y exigen un juicio justo.

MITIN

Sobre la Cuestión Religiosa, Sábado 16, a las 7:30 p.m. en el local del Partido Comunista, Mesones 54

Se realizará un mitin sobre la cuestión religiosa el sábado 16 de junio a las 7:30 p.m. en el local del Partido Comunista, Mesones 54.

LA I. S. R. Llana Contra el Fascismo

La I. S. R. Llana se opone al fascismo y defiende los intereses de la clase trabajadora. Se convocan manifestaciones y huelgas para mostrar la resistencia.

Obreros Austríacos en Huelga

Los obreros austríacos están en huelga por demandas de mejores condiciones laborales. Se piden salarios más altos y reducción de la jornada laboral.

LA I. FEDERAL DE CONCILIACIÓN, AL SERVICIO DE LOS CAPITALISTAS

Se critica al servicio de conciliación federal por favorecer a los capitalistas. Se exige una intervención más justa del gobierno.

DELEGADOS MEXICANOS QUE REGRESAN DE LA UNIÓN SOVIÉTICA

Los delegados mexicanos que regresan de la Unión Soviética traen consigo experiencias y conocimientos que compartirán con sus compañeros en México.

ANIL VIENE UN AYON CARREÑO DE

Se anuncia la llegada de un ayon carreño. Este tipo de eventos son comunes en la zona y atraen a mucha gente.

Imagen 47- Capa do jornal *El Machete*, de 28 de Julho de 1928, n. 124.



Fonte: Imagem cedida pelo Centro de Estudos del Movimiento Obrero y Socialista, México, D.F.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo procurou evidenciar a maneira que os artistas John Heartfield e Tina Modotti utilizaram a fotografia para propagar o discurso socialista no qual eles acreditavam. De formas distintas, pelo viés satírico, pela subjetividade, pelos contrastes e pelos conflitos, por que arte é conflito, segundo Sergei Eisenstein. Produziram obras artísticas com a poética do seu tempo histórico.

O período que me dediquei para entender as trajetórias de vida e o uso que os dois artistas fizeram da fotografia para expressar artisticamente suas inquietações pessoais e políticas também me fizeram repensar minhas experiências como mulher, fotógrafa, jornalista e pesquisadora. Desde o início, John Heartfield despertou meu interesse pelo uso da fotografia com caráter político. Como ele mesmo expressava: “Use a fotografia como uma arma”⁷⁵. Um artista com um posicionamento ativista e que, sobretudo, publicou suas obras na imprensa. Fato no mínimo curioso para quem trabalhou como jornalista e fotógrafa na chamada “grande imprensa brasileira”. E que por essa experiência, entende as dificuldades que é publicar imagens com posicionamento e conteúdo político de esquerda nos meios de comunicação do país. Outra relação com o artista alemão é justamente a sua origem, já que, desde criança a cultura e a língua alemã fizeram parte da minha vida. Pelas histórias contadas, pelo imaginário e depois pelas viagens que fiz pelo país. Para falar de Tina Modotti, a primeira palavra que me ocorre é encantamento, expressão inusitada para um trabalho acadêmico, mas que aqui não posso deixar de registrar. Sim, como não se envolver com as imagens poéticas das mulheres, crianças e do povo mexicano? Uma artista, fotógrafa, revolucionária. Uma mulher que imprimiu suas paixões nas suas obras artísticas.

À medida que a pesquisa avançava procurei um distanciamento para compreender as criações artísticas e críticas de Heartfield e Modotti. Acredito que pelas disciplinas eletivas cursadas pude encontrar um caminho que mediasse as questões que me levaram a pesquisá-los. Nesse período pude me dedicar às leituras do filósofo Walter Benjamin, suas reflexões sobre o posicionamento do artista frente às urgências sociais e políticas, a imagem dialética no livro *Passagens*, o diálogo com o teatro épico de Bertold Brecht e as vanguardas artísticas. Temas que alinhavaram o trabalho, mas que foram tomando corpo com o apoio dos pesquisadores contemporâneos. Assinalo aqui os textos de Annateresa Fabris, *A fotomontagem como função política*, que permearam toda a dissertação. Os esclarecimentos do autor Jorge Schwartz sobre

⁷⁵ Schwartz e Monzani (2012, contracapa).

as vanguardas literárias latino-americanas, *As Vanguardas Entronizadas: Martinferristas e Estridentisase os Manifestos*. Também foi Schwartz o responsável pela exposição de John Heartfield no Museu Lasar Segall e a organização do catálogo, em 2012. O catálogo, além das referências fotográficas, tem artigos de David Evans e novamente de Annateresa Fabris me colocando em contato com informações que eu não tive acesso no meu primeiro trabalho de Pós-graduação, no SENAC, *Arte e Política em John Heartfield*, em 2007. Conforme citei na introdução também apoiei o meu texto em diversos autores latino-americanos contemporâneos. Após a banca de qualificação, segui as orientações sugeridas: concentrar esforços em analisar duas imagens que trariam à tona as questões técnicas e teóricas da fotografia e seu desdobramentos conforme as realidades artísticas e sociais dos dois artistas. Assim como delinear as influências da montagem soviética nas fotomontagens de Heartfield e Modotti. Para isso contei com os autores John Berger, Eric Hobsbawm, Jacques Rancière e complementei com as leituras do brasileiro Ismail Xavier sobre o cinema de Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. Essas foram as questões para o primeiro capítulo.

No segundo capítulo, “Publicações na imprensa”, podemos compreender a importância da fotografia no jornalismo que florescia na década de 1920 e que delineou os caminhos para imprensa que temos hoje. Retomo aqui as questões sobre os meios de comunicação e a manipulação do espectador e o papel da mídia no presente, diante do período político que o país está enfrentando. Relembro aqui que o início do ciclo dessa pós-graduação se deu há dois anos, em 2016. Exatamente no período de impeachment da presidente Dilma Rousseff. Respalado pelos veículos de comunicação comandados por cinco famílias e hegemônicos no país. Desde então, a democracia vem sofrendo duros golpes dos setores conservadores e muitos consideram que já vivemos em um Estado de exceção. Daí a importância da diversidade na imprensa. Assim espectador/leitor pode optar aonde vai se esclarecer e formar a sua opinião diante dos fatos.

A escrita da dissertação possibilitou entender a circulação e o intercâmbio dos trabalhos artísticos neste período. E como ainda são prementes as preocupações e as produções de Heartfield e Modotti em relação à arte como forma de mobilização social e coletiva.

Acredito ter alcançado os objetivos dessa dissertação, apesar das limitações de tempo. O período que temos para concluir o trabalho é curto para as questões e os desdobramentos que vão surgindo durante a pesquisa. Procurei esclarecer o intercâmbio artístico pelas obras, mas também pelo posicionamento político dos dois artistas. Até por que, a obra e a crença no discurso socialista são inseparáveis neste caso. Um dos pontos importantes do trabalho é

partilhar com o leitor as fotomontagens de Tina Modotti no *El Machete* que são pouco conhecidas. Durante as leituras, as informações, sobretudo, da escritora Canale entrelaçadas com todas as outras, me levam a crer que os artistas se conheceram enquanto Modotti esteve na Alemanha. Contudo, não obtive prova sobre esse encontro. Esse é só um dos aspectos que não foram respondidos na investigação. Outro ponto que não foi possível abordar com mais detalhes seriam as diferenças e semelhanças entre os dois e o período social e econômico da Alemanha e México. Com certeza, a cada nova releitura do texto surgem novas indagações, mas que poderão ser respondidas em outras oportunidades. Por isso, considero que minha dissertação encerra um ciclo e abre caminhos para continuar me dedicando à pesquisa acadêmica.

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. **Fotomontaje**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. 176 p.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012. 78 p. (Coleção Bial).
- ALFARO, Eduardo de La Vega. **Eisenstein e a pintura mural Mexicana**. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2006. 172 p.
- ARENDT, Hannah. **As Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2007. 704 p.
- BENJAMIN, Walter et al. **Os Pensadores: Textos Escolhidos**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio Sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017. 152 p.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. O autor como produtor. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 264 p.
- BOURDIEU, Pierre. **Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. 413 p.
- CANALE, Christiane Barckhausen. **No rastro de Tina Modotti**. São Paulo: Alfa-omega, 1989. 269 p.
- CANTINHO, Maria João. **O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin**. 2008. Conferência proferida em 5 de Dezembro 2007 no Centro Cultural de Belém para o Congresso “Imagem e Pensamento” da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/imadiale.html>>. Acesso em: 16 abr. 2018.
- COLERA, Ana Boned; IRANZO, Patricia Izquierdo. Tina Modotti: Comunicación, Arte y Compromiso Político. **Arte y Ciudad.**: Revista de Investigación, Madrid, v. 1, p.221-229, abr. 2012. Disponível em: <<http://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/13/119>>. Acesso em: 16 abr. 2018.
- COMISARENCO MIRKIN, Dina. La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo. **La ventana**, Guadalajara, v. 3, n. 28, p. 148-190, dic. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362008000200008&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 16 abr. 2018.

CONSTANTINE, Mildred. **Tina Modotti**: Uma vida frágil. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1979.

COSTA, Iná Camargo. **Palestra sobre o ensaio “O Autor como Produtor ”** - Walter Benjamin. 2007.

DEBROISE, Olivier. **FUGA MEXICANA: UN RECORRIDO POR LA FOTOGRAFIA EN MEXICO**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. 380 p.

DEVILLE, Patrick. **Viva!** São Paulo: Editora 34, 2016. 208 p. (Coleção Fábula).

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p.206-219, nov. 2012. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Uprisings**. Paris: Editions Gallimard, 2016.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993. 362 p.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 236 p.

EVANS, David. John Heartfield: Fotomontagens 1930-38. In: SCHWARTZ, Jorge; MONZANI, Marcelo (orgs.). **John Heartfield – Fotomontagens**. São Paulo: Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, nov. 2012.

FABRIS, Annateresa. A fotomontagem como função política. **História**, Franca, v. 22, n. 1, p. 11-58, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 abr. 2018.

FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 99-132, jun. 2005. ISSN 1982-0267. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5416>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

FABRIS, Annateresa. Por um realismo crítico: John Heartfield e a História da Arte. In: SCHWARTZ, Jorge; MONZANI, Marcelo (Org.). **John Heartfield: Fotomontagens**. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2012. p. 8-13.

FABRIS, Annateresa. Um olhar sob suspeita. **An. mus. paul.**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 107-140, dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 16 abr. 2018.

FABRIS, Marcos. Instalação e site specific works: arte como oposição. **Revista USP**, Brasil, n. 113, p. 152-168, jun. 2017. ISSN 2316-9036. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/139389>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

FELDEN, Adriana. O trabalho fotográfico de Tina Modotti.: A representação feminina na sua obra. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL PENSAR E REPENSAR A AMÉRICA LATINA, 2., 2016, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2016. p. 1-11. Disponível em: <https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/FELDEN_II-Simpósio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-América-Latina.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2018.

FERRÁNDIZ, Teresa María Mayor. John Heartfield, un artista antinazi. **Revista de Claseshistoria**: Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales, Malaga, v. 4, p.1-17, abr. 2011. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3624999>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

FERREIRA, Beatriz Rodrigues. La última rosa de ayer: compromisso social e geração de sentido na obra fotográfica de Tina Modotti. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 4, n. 4, p.59-80, 2008. Semestral. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1506>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

FLORES, Laura González. **Fotografia e Pintura**: dois meios diferentes?São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2011. 280 p.

FREUND, Gisele. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Vega, 1989. 215 p.

GONZALEZ CRUZ MANJARREZ, Maricela. Tina Modotti y el muralismo, un lenguaje común. **An. Inst. Investig. Estét**, México, v. 23, n. 78, p. 175-188, mayo 2001. Disponível em:<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762001000100011&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 23 abr. 2018.

HEARTFIELD, John. **John Heartfield, Der Schnitt entlang der Zeit**. Dresden: Veb Verlag Der Kunst Dresden, 1981.

HOBBSAWM, Eric. **Behind the Times**: The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant Gardes. Londres: Thames & Hudson, 1999. 48 p.

HOBBSAWM, Eric. **Pessoas extraordinárias**: resistência, rebelião e jazz. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1998.

HOOKS, Margaret. **Tina Modotti**: fotógrafa e revolucionária.Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

HUERTA, María Teresa. **Balance y perspectivas de la historiografía social en México**. Mexico: Sep, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979. 2 v.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS. Rivera y Orozco a la luz de Tina Modotti: : Colección fotográfica de la precursora del fotoperiodismo en México, a 120 años de su nacimiento. **Gaceta Unam**, México, n. 4813, p.15-20, 19 set. 2016. Disponível em: <<http://www.gaceta.unam.mx/20160919/wp-content/uploads/2016/09/190916.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

LOUREIRO, Isabel Maria. **A revolução Alemã (1918 a 1923)**. São Paulo: Unesp, 2005.

184 p.

LÖWY, Michael (Org.). **Revoluções**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009. 546 p.

MICHELI, Mario de. **As Vanguardas Artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MILDRED, Constantine. **Tina Modotti: uma vida frágil**. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. 247 p.

MONZÓN, Blanca María; SCHULTZ, Reinhard; CANALE, Christiane Barckhausen (Org.). **Tina modotti: fotógrafa y revolucionaria**. Buenos Aires: Centro Cultural Borges; Fundación Tres Pinos, 2012. 100 p. Disponível em: <https://issuu.com/fundaciontrespinos/docs/tinamodotti>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

MORA, Francisco Javier. El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, Alicante, v. 29, p.257-275, 2000. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI0000110257A/22269>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

MULET, Toni Simó. Características y divergencias en las prácticas del montaje de John Heartfield y Alexander Rodchenko. **Arte y Sociedad**.: Revista de investigación, Malaga, v. 4, p.1-13, abr. 2013. Semestral. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4288122>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

MÜNZEMBERG, Willi. **Tasks and Objectives in Workers' Photography International Movement**. Published originally in Der Arbeiter-Fotograf, n. 5, 1931, p.99-100. Translation by P.S.Falla, 1979. Seminario The Worker – Photography Movement: Towards a political history of the origins of photographic. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Espanha, jan. 2010.

MUZARDO, Fabiane Tais. **Fotografia e Revolução: Tina Modotti e o México Pós-Revolucionário**. 112 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000154421>>. Acesso em: 16 abr. 2018.

PENA, Rodolfo F. Alves. **Muro do México**. [2018]. Disponível em: <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/geografia/muro-mexico.htm>>. Acesso em: 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 152 p.

RICHARD, Lionel. **A República de Weimar: 1919-1933**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. (Círculo do Livro).

RODRIGUEZ Y MENDEZ DE LOZADA, María de las Nieves. Imágenes colaterales: La influencia de la vanguardia soviética en la obra de Tina Modotti. **An. Inst. Investig. Estét**, México, v. 37, n. 106, p. 149-177, jun. 2015. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-

[12762015000100006&lng=es&nrm=iso>](#). Acesso em: 16 abr. 2018.

RODRÍGUEZ, María de Las Nieves; LOZADA, Méndez de. Una aproximación a la estética posrevolucionaria en México. **La Torre del Virrey**: revista de estudios culturales, Valência, v. 4, p.102-107, set. 2007. Quadrimestral.

RODRIGUEZ, Nieves; DE LOZADA, Méndez. Fotografías inéditas de Tina Modotti. **An. Inst. Investig. Estét**, México, v. 30, n. 93, p. 213-224, 2008. Disponível em:<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762008000200009&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 16 abr. 2018.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. São Paulo: Edusp, 2008. 736 p.

SCHWARTZ, Jorge; MONZANI, Marcelo (Org.). **John Heartfield**: Fotomontagens. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012. 196 p.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 224 p.

SOTELO, J.N.; ALVAREZ, E.L. **Tina Modotti**: Una nueva mirada, 1929. México: Co-edición Centro de la Imagen, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000.

TIBOL, Raquel. **La crítica y la militancia**. Mexico: Cemos - Centro de Estudios del Movimiento Obrero, 2016. Disponível em: <http://www.academia.edu/29474018/Raquel_Tibol._La_crítica_y_la_militancia>. Acesso em: 16 abr. 2018.

TORRES, Alexandra López. El “Renacimiento Cultural” bajo la mirada de Frances Toor. **Tzintzun**: Revista de Estudios Históricos, México, v. 34, p.121-153, jul. 2001. Semestral. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo: Instituto de Investigaciones Históricas de Hidalgo.

TRUEBA, César Carrillo. **El racismo en México**. Mexico: Publicaciones Santa Lucía, 2016. 69 p.

WALTHER, Ingo F. et al.(Org.). **ARTE DO SÉCULO XX**: Pintura, Escultura, Novos Media, Fotografia. Köln: Taschen, 2005. 2 v.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ZERWES, Erika. Tina Modotti e Kati Horna, fotógrafas produtoras de duas imagens situadas entre a fotografia *obreira* e o humanismo. **História Unisinos**, v. 20, n. 2, p. 213-225, maio/ago. 2016.